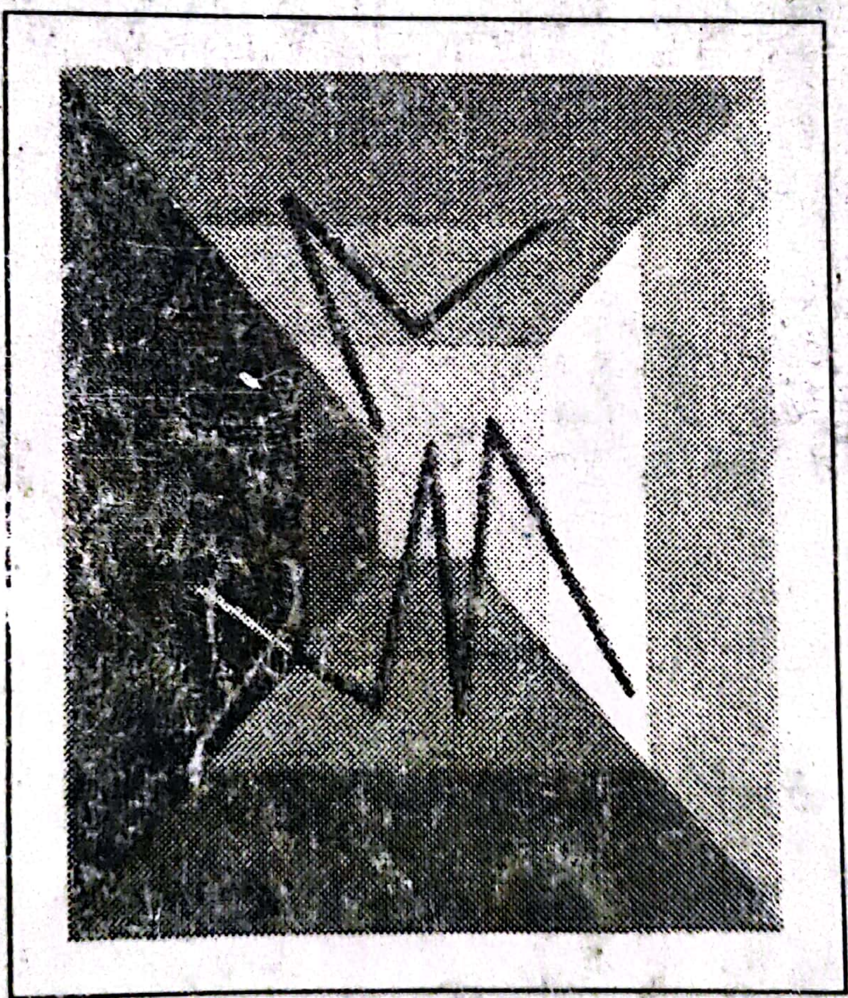
Livia Cotorcea

În căutarea formei



Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași • 1995

LIVIA COTORCEA

ÎN CĂUTAREA FORMEI

Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași • 1995

I. FORMĂ ŞI CULTURĂ

CRIZA CULTURII?
NIKOLAI BERDIAEV ŞI MIRCEA ELIADE

I. Premise

Martorii şi apoi comentatorii începutului de veac XX mărturisesc senzaţia de a se fi aflat în prezenţa unui fenomen nemaiîntîlnit încă în istoria aproape bimilenară a omenirii increştinate. Numele diverse care se folosesc pentru a semnala fenomenul în cauză mărturisesc ele însele un disconfort al conştiinţei în efortul ei de a cunoaşte ce anume se întîmplă şi care este sensul acestei intîmplări. Reacţia la fenomen şi analiza lui se configurează din direcţii diferite ale cunoaşterii umane: teologia, istoria, estetica, antropologia, sociologia, psihologia, arta şi, nu în ultimul rînd, filozofia. Fiecare în domeniul şi din perspectiva proprie descoperă semne, le interpretează, işi pun intrebări şi caută soluţii, toate pe un fundal de alarmă care depăşeşte cu mult interesul pur cognitiv. Ştiinţele exacte, la începutul secolului XX, dau semne că nici ele nu se mai pot mulţumi cu acumularea liniştită de informaţii privind lumea fizică şi cu enunţarea de legi noi pentru această lume

De pretutindeni, deci, parvin semnale că totul şi-a ieşit din făgaşul propriu. Surprinde, în primul rînd, aşa-zisa lume materială care pare a nu mai asculta de legile clasice, raţionale, grăbindu-se spre nu ştiu ce timp şi spaţiu. Maşinismul, viteza catastrofică a timpului, descompunerea spaţiului, boala sensului - iată doar cîteva semne vizibile ale unui proces profund şi subtil, remarcat, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de F. Nietzsche şi Vl. Soloviov

şi nominalizat de aceştia cu expresiile "criză" sau "crize".

În lucrările sale **Naşterea tragediei**, 1872, **Omenesc, prea omenesc**, 1875, **Antichristul**, 1888 şi, îndeosebi, în **Amurgul zeilor**, 1889, F.Nietzsche semnala cîteva modificări fundamentale în modul de manifestare a umanului şi spiritului, modificări pe care le subsuma unei degradări a valorilor culturale spre utilitarism şi hedonism şi unei pierderi a dimensiunii metafizice în viaţă şi cultură. Căutînd cauzele unei astfel de situaţi, filozoful austriac amintea între altele democratizarea culturii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi acţiunea nivelatoare a creştinismului.

La rîndul său, Vl.Soloviov în lucrările **Trei discursuri în memoria lui Dostoievki**, 1881–1882 şi **Trei convorbiri. Scurtă povestire despre Antichrist**, 1890 descoperă rădăcinile crizei în deviaţiile de la dogmă practicate de religia creştină, îndeosebi de ortodoxie căreia i se reproşează că a abdicat de la misiunea ei umanistă şi spirituală.

Amîndoi filozofii se întîlnesc în recunoaşterea semnificaţiei ontologice a esteticului, fără de care, cum scrie F.Nietzsche, "existenţa şi lumea nu se pot justifica"[1], ca şi în profeţiile lor asupra venirii timpului eschatologic sau a timpului lui Antichrist.

Observaţiile făcute de cei doi mari filozofi din secolul al XIX-lea n-au rămas fără răspuns. Replica pe care ei o primesc în primul deceniu al secolului următor, mai exact, pînă la primul război mondial, pare paradoxală. Dominantă pentru aceşti ani este trăirea "elanului vital", sentimentul unui preaplin al forţelor vitale şi creatoare, sentiment teoretizat de H.Bergson în **Matière et Mémoire**, 1896, în **L'Énergie Spirituelle**, 1902 şi în **Le Pensée et le**

Mouvant[2].

Opunînd dinamicul staticului, intuiţia raţiunii, viaţa cunoaşterii, filozoful francez a întemeiat acea direcţie de gîndire care propunea distrugerea cunoscutului şi cufundarea în aventura pură a "memoriei" şi "experimentului". "Viaţa în aventură", solicitarea la maximum a vieţii peronale[3] se proclamă necesităţi ale existenţei şi ale culturii, dar sînt considerate şi temei pentru a construi un nou pozitivism[4] în estetică şi în filozofie. Exigenţa trăirii într-o aventură continuă a fost formulată şi de alţi mari gînditori şi artişti ca G.Pappini, M.de Unamuno, Ortega y Gasset, J.Cocteau, P.Claudel, P.Gauguin. "Proba la limită a existenţei", "acţiunea infinită"[5], întoarcerea la "nevinovăţia primitivă a realului"[6], "raţiunea vieţii" - iată doar cîteva din numeroasele expresii care marcau o mutaţie a cunoaşterii umane dinspre istorism şi raţionalism spre intuiţia pură a timpului şi lumii, deplasarea centrului de greutate în cunoaşterea filozofică şi artistică dinspre **desăvîrşit** şi **finit** spre **fluid** şi **mobil**.

Sensul esenţial al mişcării continue pe care ne-o oferă această cunoaştere constă în setea de a atinge concreteţea nesecată a realului, în intenţia unei interogaţii asupra structurii acestui real sub un nou unghi care să-i dezvăluie esenţa şi identitatea în materialitatea lui densă. O astfel de mişcare urma să-l întoarcă pe om dinspre "ideocraţie", cum spune Unamuno[7], spre libertatea existenţei nemijlocite. Odată cu această mişcare spre rădăcinile vieţii, se naşte şi o conştiinţă planetară care începe să precumpănească asupra conştiinţei naţionale şi istorice, specifice secolului al XIX-lea, şi care cere elaborarea unei noi istorii a omenirii.

Din cele spuse mai sus reiese clar că, în primul sfert de veac XX, se afirmă în toate domeniile vieţii spirituale ceea ce Ortega y Gasset numeşte "dezumanizare"[8], adică o etalare a independenţei realului în raport cu conştiinţa şi cu creaţiile acesteia, de fapt, un nou tip de idealism, teoretizat în spaţii de cultură diferite de R.Otto, L.Şestov, P.Florenski, S.Bulgakov, L.Blaga, M.Florian, C.Noica[9]. Dezumanizarea şi idealismul devin nu numai indici ai unui stil poetic modernist, dar şi operatori în problematizarea culturii, omului, istoriei şi Vieţii însăşi. Aplicabilitatea teoretică a acestor doi termeni se bazează pe semantica lor complexă care exprimă fericit ultimele eforturi ale istoriei şi culturii de a se păstra în albia raţionalităţii şi integrităţii spiritului şi lumii.

Dar, după primul război mondial, revolta lucrurilor şi a gîndirii, "revolta vieţii împotriva sistemelor şi construcţiilor pure ale spiritului"[10] îşi relevă cu evidenţă semnificaţia de criză profundă, activă nu numai în artă sau în metafizică, dar şi în substanţa însăşi a materiei şi a Vieţii.

II. Două răspunsuri la problema crizei

Conştientizarea fenomenului de criză se petrece din două perspective. Pe de o parte, criza este definită şi cercetată pe fondul analizei civilizaţiei şi culturii occidentale care sînt considerate ca reprezentative pentru întreaga umanitate. O.Spengler şi H.Massis consacră acestei probleme lucrări de referinţă[11], care, prin modul de a pune problema declinului civilizaţiei occidentale sau de a apăra această civilizaţie, depăşesc sensul particular sugerat de titlu, dobîndind o semnificaţie de principiu.

Pe de altă parte, se constată o abordare a crizei lumii moderne dintr-o perspectivă generală, antropologică. Această perspectivă permite nu numai o înţelegere mai profundă şi mai nuanţată a crizei, dar şi elaborarea unei adevărate fenomenologii a acesteia. Între numeroasele tentative de apropriere a fenomenului din perspectiva general umană se remarcă demersurile lui J.Maritain, R.Guénon, O.y Gasset, P.Valéry, K.Jaspers, G.Simmel, M.Heidegger, Ch.Morrat, L.Blaga, T.Vianu[12]. Fiecare din autorii de mai sus merită o atenţie particulară. Dar din bogata exegeză a problemei reţinem lucrările lui N.Berdiaev şi M.Eliade care, ni se pare, ne oferă o bună sistematizare şi o descriere completă a crizei. Am ales aceste două nume nu numai pentru că e interesant să privim două zone în care cultura şi viaţa prezintă un specific bine conturat, dar şi pentru că cei doi filozofi şi oameni de cultură reuşesc să ne ofere un tablou mai exact al crizei, pentru că în analiza lor, iau ca punct de plecare unitatea de esenţă a tuturor actelor umane - istoric, psihologic, creator, religios, social, lingvistic, teoretic. Să mai adăugăm că N.Berdiaev şi M.Eliade înscriu analiza crizei în sfera problematicii destinului neamului omenesc şi a lumii în general.

Semnificativă pentru imensul lor edificiu teoretic este conştiinţa că lumea a intrat într-un timp nou, timpul apocaliptic. "Am ieşit din atmosfera evanghelică şi am pătruns în atmosfera apocaliptică"[13] - nota N.Berdiaev în cartea sa **Filozofia inegalităţii** (1923). Această carte sintetizează ideile unei întregi pleiade de filozofi şi teologi ruşi de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX: V.V.Rozanov, D.Merejkovski, P.Florenski, L.Şestov,

S.Frank.[14]

Dacă toţi gînditorii amintiţi au identificat noul timp ca eschatologic, Nikolai Berdiaev şi Mircea Eliade sînt cei care i-au descris şi definit specificul ca apariţie a orizontului în infinitul veşniciei.

Apariţia orizontului în veşnicie provoacă, în primul rînd, criza acelei realităţi care fiinţează prin mişcarea spre etern. Este vorba de cultură care exprimă esenţa ontologică a omului şi care este înţeleasă ca mod de a fi al omului în lume. Acceptînd această ultimă definiţie a culturii pe care o putem găsi în lucrările lui Nietzsche, M.Heidegger, L.Blaga, înţelegem de ce şi N.Berdiaev şi M.Eliade au acordat analizei acesteia un spaţiu privilegiat în fenomenologia crizei. Organizarea, în 1935, a Congresului internaţional al scriitorilor pentru apărarea culturii confirmă tocmai această semnificaţie a fenomenului cultural în exprimarea omenescului. Congresul amintit demonstra că starea culturii este un adevărat revelator pentru sănătatea sau "boala vîrstei existenţiale" pe care N.Berdiaev o diagnostica în conferinţa din 1917, **Criza culturii**[15].

Cum se poate observa în expresia citată, gînditorul rus relaţionează "boala" cu starea timpului şi a vieţii. Această relaţie stabilită de el în plan filozofic era confirmată de viaţa începutului de veac XX în Rusia, tulburată de valurile revoluţiilor şi ale primului război mondial. Aceste valuri n-au putut trece neobservate nici în România. Căutînd însă cauzele crizei moderne, gînditorii români V.Conta, L.Blaga, N.Crainic[16], abordează momentul de ruptură din secolul al XIX-lea şi de la începutul veacului nostru mai curînd din perspectiva conştiinţei unităţii şi identităţii naţionale. Această

perspectivă înlesneşte traducerea aspectelor ţinînd de criză în problematica generaţiei care se construieşte pe sine şi în elogiul voinţei de creaţie.

Fără a intenţiona o analiză comparativă a gîndirii lui N.Berdiaev şi M.Eliade, ne vom referi la momentele importante ale fenomenologiei crizei, momente nuanţate divers de fiecare din cei doi gînditori. După cum se poate vedea, aceste momente se completează reciproc, ele coincizînd în liniile lor fundamentale şi în sensul lor final. Să remarcăm doar că, în cazul lui N.Berdiaev , valul crizei este surprins cu precădere din perspectiva lui coborîtoare, ca o cădere, în timp ce M. Eliade se ocupă îndeosebi de mişcarea ascendentă a acestui val, ca mişcare dorită a spiritului uman, dar şi ca manifestare pură a voinţei de creaţie a generaţiei. Adăugăm la aceasta încă o notă care-i deosebeşte: Nikolai Bucureştiinclude fenomenologia crizei în antropologia creştină şi în filozofia existenţială pe care le-a elaborat. Pentru Mircea Eliade, însă, analiza şi descrierea crizei sînt premisa pentru construirea unei antropologii generale în care sacrul nu este obligatoriu de nuanţă creştină. Această antropologie poate fi rezumată de titlul unui studiu eliadesc: **Drumul spre centru**[17]. Şi dacă tot ne ocupăm de stabilirea unor diferenţe, să mai semnalăm că N.Berdiaev consacră problemei crizei tratate filozofice speciale precum: **Criza artei**, **Criza vieţii**, **Criza inteligenţei**, în timp ce Mircea Eliade disipează această problematică în tot ce a scris, fără a o nominaliza în vreo titulatură. Volumele **Profetism românesc**, I, II, **Drumul spre centru**, **Încercarea labirintului**, **Meşterul Manole** sînt grăitoare din acest punct de vedere.

Dar oricîte diferenţe am observa atunci cînd îi punem

față în față, cu mai multă pregnanță ni se impune faptul că la ambii autori ai "fenomenologiei crizei" noțiunile de "centru" și "drumul spre centru" se repetă ca operatori de bază în demersul lor analitic. Prima și cea mai profundă dezvăluire a sensului acestor noțiuni este identificarea **omenescului și culturalului**. Prin această înțelegere a centrului, N.Berdiaev și M.Eliade confirmă ideea nietzscheană potrivit căreia omul este expresia acelui sîmbure al lumii care rămîne constant în variabilitatea manifestărilor lui temporale. De aici ar rezulta că problema crizei privește deopotrivă istoria cerească și istoria pămîntească a omului, că natura însăși a acestei crize, aidoma cu natura omului și a culturii, este de esență centaurică.

III. Fenomenologia crizei

Ceea ce reține în primul rînd pe cercetătorul fenomenologiei crizei, așa cum apare ea la N.Berdiaev și M.Eliade, este faptul că pentru cei doi gînditori criza nu apare ca întrerupere a unui proces sau ca instituire a limitei în devenirea unui lucru. Apariția orizontului în infinitul veșniciei, văzută ca sursă a crizei, nu înseamnă închidere, ci necesară apariție a unui răspuns la o deschidere nelimitată, la accesul întregului proces existențial pe creasta valului. Legenda Meșterului Manole, ca facere și desfacere perpetuă, care a inspirat titulaturi de opere artistice și analitice la L.Blaga și Mircea Eliade, ca și modelul "ondulatoriu" pe baza căruia L.Blaga și-a elaborat teoria asupra spațiului spiritului românesc, exprimă perfect ambivalența esenței crizei ca distrugere și construcție, ca flux și reflux. Și această

esenţă este concepută nu în raport cu timpul sau cu o valoare istorică, ci ca referire a acelui centru al fiinţei spre care ne mişcăm continuu, actualizînd infinitul în istorie. Din acest sens al crizei, cei doi gînditori deduc esenţa ei agonală, tragică, esenţă determinată de incomensurabilitatea dintre existenţă şi cultură, de confruntarea constantă şi inevitabilă dintre creaţia vieţii si creaţia culturii. Căci se întîmplă uneori să se işte necesitatea de a căuta un existent depăşind cultura, după cum în momentele ei de maximă înflorire şi de rafinament, drept răspuns, cultura îşi manifestă insuficienţa în raport cu existenta.

Din această perspectivă, devine evident că termeni care au circulat în teoria şi istoria culturii, ca decadenţă, modernism şi alte "isme" ne pot spune prea puţin despre mecanismul crizei lumii moderne. E nevoie de o analiză sistematică a naturii crizei pentru a putea înţelege de ce manifestarea maximă a omenescului, adică situarea valorilor pe creasta valului, solicită obligatoriu intervenţia aşa-numitelor forţe barbare care dormitează în adîncurile existenţei şi ale culturii. Efectul exploziv al acestor forţe în momentele de maximă tensiune a forţelor vitale şi creatoare sugerează lui N.Berdiaev , ca şi lui M.Eliade, ideea că criza presupune deopotrivă impulsuri centrifuge şi impulsuri centripete, că ea conţine în sine întrebarea şi răspunsul la această întrebare ca ieşire din criză prin instaurarea unui nou existenţial.

În al doilea rînd, un loc însemnat în fenomenologia crizei îl ocupă aserţiunea celor doi gînditori conform căreia aşa-numita criză pămîntească, istorică, este pregătită de criza spirituală, cosmică şi sacră.

Selectînd indicii istorici sau "semnele" unei pulverizări şi

stratificări cosmice, N.Berdiaev şi M.Eliade plasează în prim plan desacralizarea vieţii ca rupere de rădăcinile ei tainice, de substanţa însăşi a Lumii. Acest proces de desacralizare este urmărit în atingerea lui cu diferite aspecte, dacă nu cu toate aspectele existenţei materiale şi spirituale a omului. În acest sens, ambii autori observă că viaţa materială a omului a fost sufocată de o civilizaţie fictivă, caracterizată printr-o neobişnuită sete de putere şi de viaţă. Odată cu L.Blaga, C.Noica sau B.Fundoianu, ei numesc această civilizaţie realistă, subsumînd, în acest caz, realismului situaţia în care gîndirea logică şi tehnică umană dobîndeşte o funcţie cosmogonică, fiind generatorul unui nou real. Constituenţi ai acestui real şi substituenţi ai esenţei lumii vor fi devenirea biologică, durata psiho-mentală, maşinismul. Exponenţială pentru realitatea care se naşte este noua religie, întemeiată nu pe un veritabil misticism, ci pe idolatrie - o idolatrie tehnică, politică, socială. Cum observa N.Berdiaev , în această religie se exprimă o voinţă religioasă care năzuieşte să întruchipeze realist viaţa[19], hrănindu-se cu iluzia că astfel va realiza o nouă Substanţă. Dar insistenţa însăşi pe încarnarea realistă a spiritului, atît în religie, cît şi în artă, provoacă un efect neaşteptat - dematerializarea materiei. În ultimă instanţă, această dematerializare nu este altceva decît depărtarea de centru, de identitatea lumii cu ea însăşi în Spirit.

În textele lui N. Berdiaev şi M. Eliade putem întîlni cîteva accepţii în care este folosit cuvîntul "centru". Aceste accepţii ocupă un spaţiu semantic străjuit la un capăt de "eu-l" personal, iar la celălalt capăt de spiritul universal ca Logos. De la un pol semantic la celălalt se mişcă prin toate ipostazele se-

mantice ale "centrului" semnificaţia sacră. Nu e de mirare că depărtarea de centru va provoca desacralizarea ca amestec de granițe valorice, ca secularizare a tuturor lucrurilor în relaţia lor cu omenescul.

Prin secularizare, îşi schimbă regimul de fiinţare, în primul rînd individualul ca valoare aristocratică[20] şi unică pe care se întemeiază lumea. Căderea individualului înseamnă pulverizarea personalităţii lumii şi a omului, pierderea conştiinţei despre identitatea proprie şi afirmarea "omului unidimensional" descris de H.Marcuse. Sărăcirea personalităţii umane atrage după sine sărăcirea acelui centru sacru căruia ea îi aparţine, descompunerea substanţei lumii din care ea purcede şi care nu poate fi decît de natură religioasă.

Deci, drumul spre centru, despre care vorbesc N.Berdiaev şi M.Eliade, este o cale aristocratică, el săvîrşindu-se în identitatea cu sine şi nu în topirea în "mulţime".

Dacă drumul omului este profund individual, atunci şi creaţiile spiritului sînt personale, iar natura lor este aristocratică. În punctul maxim de realizare a acestui aristocratism devine sesizabil asaltul forţelor oarbe ale vieţii care ridică la suprafaţă impulsurile ascunse, originare. Atunci, esenţa centaurică a omului şi a culturii devine manifestă. Acestui moment i-au consacrat strălucite pagini de analiză N.Berdiaev (în **Criza artei** şi în **Istoria spiritului liber**, atunci cînd a luat în discuţie futurismul) şi M.Eliade (în cărţile sale despre India sau în **Istoria religiilor şi a credinţelor religioase**). Cei doi gînditori observau că în momentul acesta de cumpănă, echilibrul dintre existenţă şi cultură se clatină, în cultură pătrunzînd masele mari de oameni. Situaţia contravine naturii individuale a culturii, după

cum ea contrazice şi regimul însuşi al sensului de a fi în corespondenţă cu nucleul sacru, cu izvoarele sacre ale vieţii. Nu este de mirare atunci că un proces care în planul istoriei poate fi receptat ca aparţinînd progresului este, de fapt, cauză şi sursă a crizei Sensului sau a Logosului.

Ca indice al crizei Logosului Eliade semnalează oboseala puterii de cunoaştere, în acord cu N.Berdiaev care descifrează acelaşi simpton în diminuarea capacităţii contemplative. Oricum am numi sursele crizei Logosului, aceasta se identifică cu amestecul planurilor semantice, cu diminuarea capacităţii Logosului de a numi, cu putinţa tuturor lucrurilor de a semnifica orice (cum remarca şi N.V.Gogol în deceniul al treilea din secolul trecut).

Criza Logosului ca ruptură între Limbă şi Rostire a fost resimţită acut de filozofie şi artă, conştientizarea acestei rupturi generînd în filozofie o criză a metafizicii în marginea căreia s-a glosat mult şi care a provocat elaborarea unei noi ontologii. În artă s-a manifestat criza limbajului care presupune căutarea unui nou limbaj artistic, prin care să se şteargă distanţa dintre semnificat şi semnificant şi să se rezolve tensiunea dintre obiect şi imaginea lui, arta cuvîntului fiind fundalul pe care fenomenul crizei s-a relevat cu mai multă pregnanţă.

În timpurile moderne, consideră N.Berdiaev , se pulverizează însuşi nucleul semantic al Logosului[20], motiv pentru care poezia şi teoria limbajului ambiţionează descoperirea primitivelor limbii, elaborarea unui "limbaj transraţional". Acest limbaj a fost teoretizat de R.Jacobson, S.Mallarmé, V.Şklovki, V.Hlebnikov. Necesitatea de a crea limbajul elementelor corespunde nevoii de redescoperire a dinamicii mis-

terului lumii într-un "metaritm", după expresia lui M.de Unamuno, sau, cum consideră M.Eliade, pur şi simplu în ritm. În acest ritm fiinţează universaliile gîndirii umane, ca nume ale nucleului nepieritor sau ca nume ale spiritului. Constatînd absenţa acestui ritm în lumea modernă, M.Eliade reduce toate crizele constatate în ea la o criză religioasă[21]. Şi tot el identifică crearea unui nou limbaj cu actul instituirii unui nou misticism, un misticism pur religios, iar nu teozofic sau artistic[22].

De ce criza culturii lumii moderne şi, în general, criza vieţii la începutul veacului nostru lasă impresia de ceva nemaivăzut în istoria omenirii dacă, aşa cum s-a putut constata, criza este o condiţie necesară a existenţei însăşi? Poate pentru că, aşa cum o atestă ultimele decenii, în timpul nostru apocaliptic cele mai mari posibilităţi se întîlnesc cu cele mai mari pericole, fiecare moment putînd deveni limita dincolo de care tensiunea trece în explozie. Această explozie are puterea să distrugă nu numai valorile cele mai de preţ, dar şi pe om, căci acum e posibilă nu numai apariţia unei noi lumi şi noi culturi, dar şi dispariţia oricărui fel de creaţie. N.Berdiaev şi M.Eliade previn că lucrurile se pot întîmpla întocmai, dacă prin cultură nu se va edifica o creaţie de viaţă ca drum spiritual sau ca o cale către centrul sacru.

La întrebarea cum se poate deschide asemenea drum, cei doi gînditori oferă răspunsuri apropiate. Pentru N.Berdiaev calea către sacru stă în puterea de jertfă în traversarea întregului proces de criză, în trăirea sentimentului de pulverizare şi de sfîşiere a întregului cu credinţa în perenitatea spiritului uman, a acelei celule a eului care este destinată noii epoci universaliste[23]. Mircea Eliade consideră că sacrul este

prezent la orice pas şi că trebuie doar să-l percepem şi să ne măsurăm existenţa după acest sacru. În ambele răspunsuri soluţia pare a fi conştientizarea de către om a misiunii sale creatoare şi, prin aceasta, a naturii sale divine. Numai astfel omenirea poate înţelege adevăratul sens al existenţei sale istorice ca manifestare a sacrului.

Procesul sacralizării presupune unirea şi concentrarea diferitelor chipuri ale omului în jurul unui centru unic, depăşirea fărîmiţării lui pe orizontală prin dobîndirea verticalităţii sentimentului religios, prin instituirea unui Nou Ev Mediu în care, după Bucureşti, chipul spiritual şi moral al omului trebuie să radieze lumină. Căutînd căile prin care criza modernă se poate transforma într-o izbîndă pentru om, Mircea Eliade şi Nikolai Bucureştiavansează exigenţe care se întîlnesc în sensul lor ultim de ordonare şi in-formare a lumii şi a sinelui. "Disciplinarea experienţei"[24], "simţul stilului, al ritmului şi al consistenţei", "introducerea arhitectonicului în gîndirea noastră"[25] sînt doar cîteva expresii prin care cei doi gînditori ne sugerează că intrarea în ordine este pătrunderea în sine şi scoaterea adevărului din spaţiul îngust al gîndirii umane în spaţiul gîndirii universale. Prin acelaşi apel la ordine şi la ordonare, fenomenologia crizei devine fenomenologie a culturii, care se vădeşte a fi punere în formă, adică punere a lumii în esenţă.

Criza culturii? Da, în sensul în care ea ni se dezvăluie în fenomenologia crizei propusă de N.Berdiaev şi Mircea Eliade . În alt sens a vorbi de criza culturii înseamnă a ignora natura centaurică a acesteia, a uita că modul ei de existenţă este de a în-fiinţa şi a se mişca spre ne-fiinţă, spre haotic printr-un adevărat instinct sinucigaş care-i conferă o stranie

determinare. În sfîrşit, ţine de natura culturii capacitatea ei de a se construi pe sine prin negare de sine, a propune "cosmoticul" ca întruchipare a esenţei, prin întruchipare încercînd să ne spună că un lucru nu este ceea ce pare să fie.

Note

1. Vezi Fr.Nietzsche, **Naşterea tragediei.** În **De la Apollo la Faust**, "Meridiane", Bucureşti, 1978, p.293.

2. Vezi Henri Bergson, **Matière et Mémoire**, Paris, 1896; **L'énergie spirituelle**, Paris, 1920; **L'Intuition philosophique**, Paris, 1911; **Le Pensée et le Mouvant**, Paris, ed.IV, 1934

3. Vezi Giovanni Pappini, **Il cerchio si chiude. Archivi di futurismo**, t.I, Roma, 1956, 189.

4. Vezi A.Rey, **Vers le positivisme absolu**, "Revue philosophique", 1909, t.I, Ed.le Roy, **Un positivism nouveau**, "Revue de Métaphisique et de morale", 1901,; Mircea Florian, **Metafizică şi artă**, (partea I-a, **Destinul metafizicii**), Cluj, 1992; Paul Valéry, **Propos sur le Progrès. Regards sur le Monde actuel et autres essais**, Gallimard, 1945.

5. Vezi Miguel de Unamuno, **La dignidad humana.** În **Ensayos**, I, Madrid, 1943, 268.

6. Vezi P.Gauguin, **Noa-Noa şi alte scrieri**, Bucureşti, 977, 121.

7. Miguel de Unamuno, **La ideocracia. Id.**, 236.

8. Vezi O.y Gasset, **Dezumanizarea artei**. În **Eseişti spanioli**, Bucureşti, 1982, 337.

9. Vezi Rudolf Otto, **Le sacré. L'élément non-rationel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel**, Paris, 1929; L.Şestov, **Apofeoz bespocivennosti**, S.-Pb., 1905; P.Florenski, **Smîsl idealizma**, Moscova, 1915; S.Bulgakov, **Ot marksizma k idealizmu**, Moscova, 1903; L.Blaga, **Cunoaşterea luciferică**, Cluj, 1933, **Cenzura transcendentă**, Cluj, 1934; Mircea Florian, **Metafizică şi artă**, Bucureşti, "Casa Şcoalelor", 1945; Constantin Noica, **Concepte deschise**, Bucureşti, 1936. În **Două introduceri şi o trecere spre idealism**, Bucureşti, 1943.

10. Vezi Miguel de Unamuno, **La dignidad humana. Id.**, 268.

11. Vezi O.Spengler, **Le Déclin de L'Occident**, 1919; H.Massis, **Défence de l'Occident**, Paris, Plon, 1927.

12. Jaques Maritain, **Religion et Culture**, Paris, 1930, **Science et sagesse**, Paris, 1935; René Guénon, **La crise du monde moderne**, Idées, Gallimard, 1946; O.y Gasset, **Dezumanizarea artei**. În **Eseişti spanioli**, Bucureşti, 1982; P.Valéry, **Grandeur et**

décadence de l'Europe, L'Amérique. Projection de l'esprit, 1938, **La Liberté de l'Esprit**, 1939. În **Regards sur le Monde actuel et autre essais**, Paris, Gallimard, 1945; K.Jaspers, **Philosophie**, 3 t., 1932; G.Simmel, **Lebenschaunng**, 1918; M.Heidegger, **Was ist Metaphysik**, 1923, **Scrisoare despre "umanism"**. În **Repere pe drumul gîndirii**, Bucureşti, 1976; **Sein und Zeit**, 1927; Ch.Maurras, **L'avenir de l'Intelligence**, 1905; Lucian Blaga, **Cultură şi cunoştinţă**, 1921; **Censura transcendentă**, 1934, **Experimentul şi spiritul matematic**, 1947, **Artă şi valoare**, 1939, **Aspecte antropologice**, 1948; Tudor Vianu, **Concepţia raţionalistă şi istorică a culturii**, Bucureşti, 1929, **Introducere în teoria valorilor**, **Introducere în ştiinţa culturii**, Bucureşti, 1931, **Ştiinţa culturii**, 1931.

13. Vezi N.Berdiaev, **Filosofia neravenstva**, M.DEM, 1990, p.270.

14. Vezi V.V.Rozanov, **L'Eglise Russe**, 1912, **Apokalipsis nasego vremeni** (1918-1919), M., 1990; D.Merejkovski, **Bo'lnaia Rossia**, L., 1991, P.Florenski, **op.cit.**, **Stolp i utverjdenie istinî**, 1913; L.Şestov, **Dostoevski i Nietzsche**, 1903, **Apofeoz bespocivennosti**, 1905, **Vlast' kliucei (Potestas clavium)**, 1923; S.L.Frank, **Filosifia i jizn'**, 1910, **Predmet znania**, 1915, **Nepostijimoe**, 1939.

15. Vezi N.Berdiaev , **Krizis iskusstva**, Moscova, 1990,

p.34.

16. Vezi L.Blaga, op.cit., V.Conta, **Teoria fatalismului. Teoria ondulaţiei universale**, Craiova, "Scrisul românesc", s.a.; Nichifor Crainic, **Puncte cardinale în haos**, Bucureşti, 1936, **Spiritualitate**, "Gîndirea", VIII, 1928, 8-9; Mircea Eliade , **Profetism românesc**, I (1927-1953), II (1934-1938), **Meşterul Manole** (1932-1943), Iaşi, 1992, **Drumul spre centru** (1929-1943), Bucureşti, 1991, **Fragmentarium**, "Destin", Deva, 1990 (1935-1939); **Încercarea labirintului**, "Dacia", Cluj-Napoca, 1990, **Memorii. Jurnale**, "Humanitas", Bucureşi, 1991.

17. Vezi Mircea Eliade , **Drumul spre centru**, p.128.

18. Vezi Mircea Eliade , **Un înţeles al semnelor. În Fragmentarium**, p.193.

19. Vezi N.Berdiaev , **Un Nou Ev Mediu**, Sibiu, 1936 (trad. MariaVartic), p.81.

20. Vezi N.Berdiaev , **Krizis intellekta i missia intellighentii**, "Novîi mir", 1990, N.1, 299 ("Novîi grad", Paris, 1938, Nr.12).

21. Vezi M.Eliade , **Încercarea labirintului**, "Dacia", Cluj-Napoca, 1990, p.142.

22. Vezi M.Eliade , **Profetism românesc**, I, p.36; N.Berdiaev, **Krizis iskusstva**, p.20.

23. Vezi N.Berdiaev , id.

24. Vezi Mircea Eliade , **Mitul generaţiei tinere. În Profetism românesc**, I, p.69.

25. Vezi Mircea Eliade , **Simple presupuneri. În Drumul spre centru**, p.70.

VOCAŢIA APOFATICĂ A CULTURII ŞI AVANGARDA RUSĂ

Afirmat ca expresie de sine a culturii într-un moment de cumpănă al existenţei ei multimilenare, modernismul oferă încă prilejuri de meditaţie nu doar pentru completarea unor spaţii incomode în istoriile literare, dar, mai ales, pentru voinţa lui teoretică şi practică de a sonda esenţa însăşi a actului creator şi a culturii. Şi-n timp ce căutările modernismului îşi prelungesc ecourile în marea literatură din a doua jumătate a secolului nostru, s-a decretat deja o perioadă postmodernistă şi s-a instituit titulatura de artist postmodernist. Cine a citit ultimele interviuri ale marelui modernist care a fost Eugen Ionescu nu poate să nu realizeze continuitatea de atitudine între Nu şi aceste declaraţii ale marelui dramaturg care mărturisesc patetic şi ironic exasperarea înţelepciunii artei în faţa demenţei existenţialului, refuzul de a accepta o lume care-şi închipuie că poate eluda esenţele, golind viaţa de sens.

Acest refuz, caracteristic modernismului în totalitatea lui şi îndeosebi, avangardei, s-a consumat, e drept, într-un mare vacarm, dar, dincolo de acest bruiaj de fond al sutelor de manifeste şi de declaraţii care solicită atentia cititorului în primul sfert de veac al secolului nostru, se edifică o mare artă şi un nemaicunoscut pînă acum accent pe teoretizarea instrumentelor proprii şi pe anatomizarea actului creator în sine.

Părăsind făgaşul raţiunii carteziene, sub semnul căreia a stat gîndirea şi arta secolelor precedente, refuzînd şi

polisemia simbolistă, avangardismul vizează starea mitologică a "adevărului" şi "nevinovăţia primordială a realului"[1], după expresia lui Gauguin. El îşi vede rostul într-o continuă căutare , ce beneficiază, deopotrivă, de extazul dionisiac, dar şi de precizia şi de claritatea numărului apolonic, celebrînd o supraconştiinţă sau o transconştiinţă din care s-a născut un nou idealism care nu exclude ci implică programatic trăirea tragică a existenţialului. Şi deşi găsirea şi trăirea acestui tragic existenţial se însoţeşte în mod firesc de gestul negator, de cunoaşterea prin negare, rareori putem constata că acest gest are semnificaţia nihilismului. Mai curînd, apofaticul avangardei cheamă la descoperirea forţelor pozitive, iraţionale ale vieţii, ca "fructe ale pămîntului" sau ca realitate arhielementară. "Trebuie să ascultăm glasurile tainice ale tăcerii care vin din adîncul sufletului nostru, din origini"[2] - îşi îndeamnă M.de Unamuno contemporanii în eseul **Taina vieţii**.

Asupra adîncului tragic, dionisiac, al vieţii îşi îndreptau gîndul artişti şi gînditori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, între care Ch.Baudelaire, F.M.Dostoievski, A.Rimbaud, Fr. Nietzsche, toţi intuind o altă logică a lumii, în care adevărul iese din cadrele semnificaţiei hegeliene de sinteză sau contradicţie, relevîndu-se ca tensiune de polarităţi con- temporane. Pentru modernişti, această tensiune a contrariilor se instituie în mod de existenţă a lumii, ca şi în manieră de a gîndi şi de a crea imaginea acestei lumi. M.de Unamuno, Ortega y Gasset, P.Claudel, G.D'Annunzio, G.Pappini văd în aparenţele materiale ale lumii manifestarea unei curbe după care se mişcă un spirit nevăzut ce construieşte, prin mişcarea sa, arabescuri capri-

cioase solicitînd gînditorului şi artistului o lectură a lumii cu totul aparte, o lectură demolatoare a graniţelor dintre timp şi spaţiu, dintre prezent şi viitor. Nu e de mirare că utopismul, un fel special de utopism, se afirmă ca moment esenţial al gîndirii începutului de veac XX în care îşi vor afla sursa toate mişcările incipiente ale modernismului, ca: futurismul, akmeismul, imaginismul, fovismul, suprarealismul, deconstructivismul, deşi direcţiile amintite emit declaraţii şi manifeste prin care par a-şi ignora sursa comună. În realitate, în practica lor creatoare, aceste grupări se integrează unei mişcări spre viitor ca întoarcere spre origini; iar prezenţa mai mult decît evidentă, în creaţia moderniştilor, a lucrărilor consacrate timpului nu face decît să consfinţească conştiinţa apartenenţei tuturor mişcărilor, indiferent de delimitările ocazionale, la un stil comun, care, supunîndu-se "raţiunii vieţii"[4], cultivă poezia clipei, un epicureism exaltat şi liber, tradus, în planul creaţiei, în "improvizaţii geniale", dar şi în construcţii şi experimente în care "măsura" artei clasice se etalează în forme pur matematice ce par să nu mai amintească de "învelişul" natural al formelor. Era acesta un mod de a reclama independenţa realului în raport cu arta şi conştiinţa umană, dar şi natura de construct a conştiinţei şi artei, după cum o mărturisesc avangardiştii înşişi sau teoreticienii fenomenului modernist în cultură, între care R.Barthes, S.Bataglia sau H.Friedrich[5]. Aceşti teoreticieni descifrează în viziunea modernistă o ironie care, spre deosebire de ironia romantică, integratoare prin excelenţă, transpune în actul artistic năzuinţa acută şi disperată a omului de la începutul secolului XX de a se smulge din natură pentru a-şi putea consacra spiritul exclusiv tainei

vieţii văzute în absolut. Sub imperiul acestei năzuinţe, artiştii descoperă o psihologie transnormală sau ultranormală care va funcţiona ca un corectiv al materialismului mişcării realiste şi ca o surdinizare a supraintelectualismului profesat de simbolism.

Prin urmare, la începutul secolului douăzeci, modernismul, în varianta avangardismului, încearcă o întoarcere spre materie şi elementaritatea lumii, orientînd arta spre un nou idealism, detectabil în gîndirea şi creaţia reprezentanţilor lui de frunte în următoarele aspecte, puse în evidenţă de M.de Unamuno, G.Pappini sau A.Chiapelli:

1. preferinţa pentru valorile tradiţionale, aparţinînd unei viziuni mitice despre lume;

2. un raţionalism transraţional în înţelegerea lumii şi a limbajului care a generat "dezumanizarea" imaginii lumii şi a limbajului artistic; S.Dali foloseşte pentru acest fenomen sintagma "iraţionalism concret";

3. un sentiment al comuniunii de rasă şi de neam care tinde să ia locul sentimentului naţional ce pare a insista prea mult asupra istoricităţii, în ipostaza întîmplătorului şi a caducităţii;

4. redescoperirea dinamicii miracolului sau a tainei lumii într-un "materialism", identificat şi comentat de M.de Unamuno sau de V.Hlebnikov[5];

5. necesitatea descoperirii unui nou limbaj ca limbaj al elementelor, iar nu ca expresie a subiectivităţii umane. Uneori acest limbaj este gîndit ca limbaj universal[6],

obţinut nu ca rezultat al unei operaţii logice, artificiale, ci printr-un efort de investigare arheologică a radicalului numelui care să corespundă în mod real esenţei obiectului numit şi care, prin aceasă justă relaţie cu esenţa, să devină comun tuturor vorbitorilor;

6. în imediată relaţie cu această năzuinţă spre redescoperirea limbii adamice se află concepţia moderniştilor cu privire la sintaxa obiectului artistic, eteroclită şi liberă; în această sintaxă, funcţionează ca elemente funcţional identice culoarea, cuvîntul, sunetul în sine, numărul, hieroglifa, figura geometrică, nota muzicală, toate împreună urmînd a afirma, pe de o parte, ceea ce Marinetti numeşte "cuvinte în libertate", iar pe de altă parte, năzuind a respecta libertatea de existenţă a obiectelor în spaţiul lumii, conform legii vecinătăţilor.

În acest context general de transformare a viziunii lumii şi a limbajului care să o exprime evoluează, concomitent sau succesiv, o multitudine de şcoli naţionale şi de direcţii care nuanţează, în felul propriu, principiile enunţate, cărora, probabil, li s-ar putea adăuga altele. Toate aceste mişcări şi direcţii se situează într-un flux unic, perceptibil pînă la sfîrşitul primului sfert de veac douăzeci şi trăit de creatorii lui într-o adevărată conştiinţă a comuniunii de stil[7], conştiinţă ce poate fi reperată în chiar numele care i se dă în diferite spaţii de cultură: "art nouveau", "Modern Style", "Jugenstil". "mir iskusstva" (lumea artei), avangarda, "Noul" şi "Modernul" definesc primenirea nu doar a domeniilor artistice tradiţionale (pictura, sculptura, muzica, literatura), dar şi a artelor aplicative, care cunosc acum un fericit prilej pen-

tru a-şi arăta întreaga lor virtute estetică: artele decorative, decorul de teatru, ilustraţia de carte, costume de balet şi de teatru.

Situaţia aceasta este de natură a avertiza că avangardismul n-a însemnat numai "o palmă dată gustului public", ci şi un efort consensual de a reînvia sincretismul artei în ceea ce ruşii numesc chiar "lumea artei". "Haotică" şi plină de contradicţii, "lumea artei" de la începutul secolului XX consună, într-o splendidă lipsă de complexe istorice şi de prejudecăţi estetice, cu ideea platoniciană din dialogul Gorgias: "Eu nu numesc artă îndeletnicirea care este lipsită de cunoaştere"[9]. Această lume a instaurat o emulaţie ideatică remarcabilă, cu lungi reverberaţii în toate domeniile cunoaşterii, care s-au nutrit reciproc prin dispoziţia multidisciplinară a protagoniştilor şi prin conştiinţa unei nevoi de sinteză, reclamată clar de momentul de cotitură căreia avangarda a trebuit să-i devină martoră şi expresie. Şi, poate, nu este o întîmplare că, în efortul de cunoaştere sintetică, conştiinţei estetice i-a revenit un rol atît de însemnat. Manifestîndu-se ca precumpănire a voinţei formale a aşa cum o mărturiseşte I.Stravinski în **Poétique musicale**, la începutul veacului XX stilul artistic intră într-o evidentă analogie cu miracolele matematicii şi ale fizicii. Subliniem, evidentă, pentru că una din componentele esenţiale ale artei numite moderniste este tocmai "insolitarea" unui element de stil, cît se poate de nespectaculos altminteri, ca element de excepţie, şi realizarea, în acest mod, a unui obiect estetic în care întregul se prezintă ca adiţionare de particule eterogene. I.P.Smirnov care a studiat avangarda ca fenomen istoric, din perspectiva evoluţiei sistemelor artistice, dar şi ca realitate în

sine, a găsit o definiţie fericită acestei mişcări artistice atunci cînd a numit-o "un trop sui generis, bazat pe antiteză" şi pe "catahreză"[10].

În regim de catahreză fiinţează, deci, nu numai opera modernă, în sine, dar şi viaţa artistică şi culturală a primului sfert de veac douăzeci, cînd coexistă, sau se succed cu o viteză neobişnuită şcoli, direcţii, grupări, programe estetice dintre cele mai diverse şi, uneori, mai contradictorii.

Afirmaţia ni se pare valabilă pentru toate spaţiile de cultură, dar ne vom referi, cu deosebire, la spaţiul rusesc care, prin tipologia lui, prin preferinţa constantă pentru "formele libere" pare predestinat a ilustra cu pregnanţă ceea ce este specific modernismului. Sfîrşitul secolului al XIX-lea în Rusia ne oferă deja cîteva jaloane ale fenomenului în discuţie prin mişcarea "Mir isusstva" (lumea artei), mişcare cu semnificaţie culturală autentică şi cu un program estetic bine conturat. "Mir isusstva" a coexistat şi s-a întîlnit, în cîteva din principiile sale privind înţelegerea lumii şi a instrumentelor artistice, cu mişcarea simbolistă aflată la apogeul ei în interstiţiul dintre cele două secole. Revista mişcării "Mir iskusstva" cu titlul omonim apărută între 1899-1904 a înlesnit conceperea şi expunerea unui program estetic şi cultural la care au aderat, prin colaborare, artişti din cele mai diverse domenii ale artei şi cu viziuni neconsonante, dar cu intuiţia fermă a necesităţii elaborării de noi forme. Întemeietorii mişcării, Konstantin Somov, Leonid Bakst, Mihail Dobujinski, Aleksandr Benois, Serghei Diaghilev au fost şi teoreticienii ei şi propagatorii ei dincolo de fruntariile Rusiei. În paginile revistei "Mir iskusstva" şi-au pus semnătura mari gînditori şi scriitori ai timpu-

lui, între care A.Belîi, V.Briusov, Dmitri Filosofov, pictorii M.Larionov, Leonid Bakst, M.Vrubel, teatrologi şi maeştri de balet iluştri, ca V.Meyerhold, M.Fokin, V.Nijinski, compozitorul Igor Stravinski. Ceea ce deosebeşte această mişcare culturală este nu doar voinţa de a găsi forme de expresie noi, dar şi programul bine articulat de afirmare a acestor forme dincolo de hotarele Rusiei, într-un neobişnuit elan de comunicare şi de emulaţie al reprezentanţilor mişcării[11]. Între altele, "sezoanele ruseşti", de la Paris sau München realizează această dorinţă de comunicare în demonstraţii sincretice ale noilor descoperiri în muzică, balet, operă, pictură, teatru[12].

Elanul novator al ruşilor se nutreşte şi din legăturile lor cu mari artişti occidentali, între care M.Ernst, J.Miró, Picasso, Matisse, A.Rodin, de Chirico, M.Ravel, C.Debussy, J.Cocteau, M.Denis.

Expoziţiile de pictură rusă la Paris şi München, "serile muzicii moderne", societatea "Sovremenoe iskusstvo" (arta modernă), care produce şi expune decoraţii de interior, precum şi tablouri ale pictorilor ruşi aparţinînd diferitelor generaţii (V.Serov, M.Larionov, Natalia Goncearova, Leonid Bakst, M.Roerich), toate devin prilej şi mod de manifestare a "stilului modern". În pictură, acest stil poate fi perceput în cultul formei semnificante, în preferinţa pentru stilizare ca de-realizare, în gustul pentru preţiozitatea materiei şi pentru o cromatică subtilă, în folosirea celor mai diverse forme de grafism şi în aplatizarea volumelor. În muzică, specifică stilului "modern" va fi, după Igor Stravinski, îndrăzneala în valorificarea disonanţei ca "dislocare a centrilor de gravitaţie şi de atracţie" şi ca "fixare a muzicii în instabilitate"[13].

Poezia, pictura, muzica, teatrul, profesate de adepţii

mişcării "Mir iskusstva" confirmă cele spuse de Igor Stravinski în legătură cu relaţia dintre "stilul modern" şi tradiţie: "Adevărata tradiţie nu este martorul unui trecut vetust, ea se prezintă ca o forţă vie, care nutreşte şi educă prezentul (...). Ea nu presupune nicidecum repetarea a ceea ce a fost, ci manifestă realitatea neperisabilă"[14].

Prin aceste propoziţii, marele muzician îşi explică nu numai propria muzică, dar şi preferinţa "moderniştilor" ruşi pentru imaginea mitică şi miraculoasă a lumii, dincolo de social şi istoric. O asemenea înţelegere a tradiţiei a impulsionat şi interesul moderniştilor pentru studiul istoriei artei în secolele XVIII-XIX.

Din relaţionarea cu totul insolită a temporalităţii şi a acroniei ia naştere o imagine a lumii de esenţe pe care o putem regăsi în pictură, poezie sau teatru, imagine încărcată de "negura timpurilor", care trimite la arheu şi la elementaritate. O astfel de percepţie ne provoacă peisajele lui I.Levitan pe care revista "Mir iskusstva" le reproduce frecvent în paginile sale sau le expune cu diferite ocazii, în Rusia şi Occident. Aceste peisaje, care par pictate în cunoscutul stil realist, sînt de o frapantă modernitate tocmai prin calitatea lor de a sugera o linişte ca din altă lume, de a surprinde clipa şi de a o fixa într-o formă eternă. Şi tablourile semnate de V.Vasneţov, M.Vrubel sau N.Roerich sînt impregnate parcă de obsesia imaginilor mitice şi folclorice, de miracolul altei lumi şi al altor timpuri. Creaţii ca **Regina-Lebădă** sau **Pan** de M.Vrubel, **Voinicii** de Vasneţov, **Curierul**, **S-a ridicat neam împotriva altui neam**, **Oaspeţi de peste mări**, **Eternă aşteptare** de N.Roerich se disting prin monumentalitate şi idealizarea patriarhalului, ca semne

textuale ale dezvăluirii "esenţei" vieţii şi a izvoarelor ei. Aceeaşi manieră de a dezveli adîncurile semantice ale realului prin resemantizarea unor imagini populare şi culturale vechi caracterizează muzica lui Stravinski. Compoziţiile acestuia, **Petruska, Pasărea paradisului, Sărbătoarea primăverii**, manifestă poeticitatea imaginii şi a sunetului pur în "libertatea" atonalului. Semnificativ pentru originalitatea compoziţiilor stravinskiene este că montarea lor pentru balet a impus o nouă concepţie de decor, o nouă artă a dansului şi o cu totul altă înţelegere a timpului şi spaţiului scenic. Colaborarea unor artişti, ca L.Bakst, J.Cocteau, A.Benois, S.Djaghilev, P.Picasso, V.Nijinski în spectacole ca **Petruşka** sau **Sărbătoarea primăverii** a creat toate premizele pentru afiramrea unităţii "noului stil" european ca stil sincretic.

Nu este lipsit de interes să amintim aici şi rolul mişcării "Mir iskusstva" în istoria producţiei de carte prin ediţii realizate de adepţii ei, ca şi prin ilustraţiile pe care le-au făcut un L.Bakst, A.Benois, K.Somov la creaţii ale clasicilor secolului al XIX-lea (vezi ilustraţiile lui A.Benois la **Călăreţul de aramă** de Puşkin sau ilustraţiile lui M.Larionov, N.Goncearova, O.Rozanova la volume litografiate semnate de A.Blok, V.Hlebnikov, A.Krucenîh).

Vocaţia teoretică a mişcării "Mir iskusstva" se manifestă, la rîndul ei, cu excelenţă, ea vizînd critica şi teoria artelor, între care baletul, muzica, pictura, poezia, spectacolul de teatru, artele decorative. Astfel, între anii 1901-1902 în revista omonimă îşi publică studiile teoretice simboliştii V.Briusov şi A.Belîi. Tot aici, reprezentanţii mişcării "Mir iskusstva", A.Benois, I.Grabar, S.Diaghilev, îşi fac cunoscute lucrările care nu numai că înregistrează momentele de

excepţie ale afirmării artei contemporane lor, dar le şi includ în istoria naţională şi universală prin dezvăluirea mecanismului lor poetic şi prin identificarea relaţiei dintre stilul clasic şi "noul stil". Merită amintite, în acest sens, studiile lui A.Benois **Istoria picturii ruse în secolul al XIX-lea**, 1902, **Expoziţiile pariziene**, 1899, **Scrisoare de la expoziţia universală**, 1900, **Amintiri despre balet** 1939, lucrări cărora trebuie să le adăugăm articolele şi studiile lui I.Grabar (**Gînduri despre arta aplicată modernă, Scrisori despre artă, Spectacolele ruseşti la Paris**, 1909, **Baletul nou. Petruşka**, 1911) sau consideraţiile teoretice ale lui S.Diaghilev despre arta interpretativă (**Amurgul zeilor**, 1903, I. **Despre interpreţi**, II. **Despre regie**).

În afirmarea "stilului nou", poeziei îi revine un rol de excepție, cu atît mai mult cu cît ea se însoţeşte acum, în mod firesc parcă, de exerciţiul teoretic asupra poeticităţii în general şi a limbajului poetic, în particular. Poeţii sînt în căutarea îndrăzneaţă a unui nou limbaj care să se facă ecoul sentimentului dominant al vieţii, definit de A.Blok cu expresia "rîsul rosu"[15] sau sintetizat în tablourile **Strigătul** de E.Munch sau în **Enigma orei** de Giorgio de Chirico.

Scoţînd realul din condiţionarea lui spaţio-temporală şi psihologică, literatura care însoţeşte mişcarea "Mir iskusstva" instaurează polifonismul şi insolitarea subiectivităţii pure, care nu se individualizează nici prin psihologism, nici printr-un comportament caracteristic sau social. Fenomenul se intensifică spre sfîrşitul primului deceniu al secolului XX în Rusia, cînd, alături de simbolismul încă în vogă, se afirmă deja direcţiile poetice avangardiste, îndeosebi mişcarea futuristă, cu toate variantele ei.

Deja primul text al mişcării futuriste din 1908, **Curganul lui Svistogor**, aparţinînd lui Velimir Hlebnikov, propune o reevaluare a realităţii şi o revoluţionare a actului creator şi a gustului public pe fondul unei tendinţe arhaizante care va conferi mişcărilor moderniste literare ruse în totalitatea lor o notă aparte în contextul artei europene. Această tendinţă arhaizantă întoarce futurismul rus spre origini, spre "punctul zero al culturii", căutat în primitivism, folclorism şi în infantilism, revoluţia estetică preconizată de mişcarea futuristă fiind astfel mult mai nesemnificativ legată de urbanism decît revoluţia dorită de futurismul italian sau francez, de exemplu. Această delimitare a futurismului rus de fenomenul omolog european este mai clară în creaţie decît în declaraţiile şi în manifestele program pe care futuriştii ruşi le-au dat publicităţii, exceptînd poate scurta declaraţie semnată de V.Hlebnikov şi de B.Livşiţ în 1914, **Vizita lui Marinetti în Rusia**, în care citim: "Oamenii liberi s-au ţinut deoparte"[15].

Astfel, publicaţii ca **Sadok Sudei** ("Corpul de judecată"), I, 1908, **O palmă dată gustului public**, 1912, semnate de D.Burliuk, A.Krucenîh, V.Maiakovski şi V.Hlebnikov, **Cuvîntul în sine**, 1913, redactat de V.Hlebnikov şi A.E.Krucenîh, **Manifestul program** care deschide "Sadok Sudei" II din 1913, sub semnătura principalilor reprezentanţi ai futurismului rus: D.Burliuk, E.Guro, N.Burliuk, V.Maiakovski, E.V.Nizen, V.V.Hlebnikov, B.Livşiţ, A.E.Krucenîh, precum şi articolele lui V.Maiakovski, **Acum, America!**, 1914 şi **Despre mai mulţi Maiakovski**, 1915, atestă vocaţia iconoclastă a futurismului în general, dar şi specificul futurismului rus la care ne-am referit mai sus şi pe care încercăm să-l surprindem în cîteva dominante.

Deşi, chiar de la prima lor prezenţă publică, futuriştii ruşi cer desfiinţarea nu doar a recent răposatului realism clasic, dar şi a simbolismului din care, categoric, s-au nutrit şi se vor nutri în tot ce vor da mai valoros sub raport teoretic şi estetic, aceştia vor stabili o relaţie specială cu tradiţia estetică şi culturală rusă şi universală. "Noi sîntem chipul Timpului modern. Cornul Timpului cîntă prin noi în arta cuvîntului. Trecutul e strîmt. Academia şi Puşkin sînt mai greu de înţeles decît hieroglifele". - citim în articolul de grup **O palmă dată gustului public.** Dar recursul la tradiţie în creaţia poeţilor V.Hlebnikov, A.Kruceanîh, V.Maiakovski sau a pictorilor M.Chagall, A.Iavlenski, V.Kandinski, F.Maleavin va avea nu o semnificaţie destructivă, ci de preluare. Este adevărat că această preluare se realizează de o manieră deconcertantă, ea folosind texte poetice străine pentru a cifra o nouă semnificaţie, o nouă înţelegere a timp-spaţiului şi limbii. Să remarcăm, mai întîi, că relaţia futuriştilor cu tradiţia literară nu se stabileşte printr-un "comentariu" din interior al acesteia, ci prin obiectualizarea universului poetic individual (puşkinian, lermontovian, tolstoian, blokian etc.) şi înscrierea lui în textul lumii însăşi, de unde este preluat, printr- o operaţie de a doua instanţă, pentru a fi înscris într-un nou text individual care, în principal, se va întemeia pe analogii extraliterare, plastice, în spiritul lui K.Malevici sau Kandinsky. Această manieră este de natură a sugera perceperea timpului sub semnul tipologiei, iar nu al cronologiei. Ea este expresia libertăţii artistului vis-a-vis de temporalitate, libertate ce se transpune în acronia structurală a operei futuriste şi în obiectualizarea timpului însuşi.

Un alt context extraliterar la care se va raporta futurismul este şi filozofia timpului. În acest sens, cercetătorul german R.Goldt semnalează unitatea de principiu dintre gîndirea futuriştilor şi filozofia unui N.Fiodorov, P.Florenski, S.Bulgakov, N.Berdiaev în două componente definitorii: "cosmismul" şi "proiectivismul"[17]. Problemele proiectivismului filozofic, perceptibile în transgresarea morţii, în apelul la instaurarea noosferei, în arhitectura cosmică a gînditorului" interferează perfect conştiinţa futuriştilor conform căreia ei aparţin unui "stat al timpului". Aceleaşi probleme se regăsesc în ideea futuristă că înţelegerea, exprimarea şi transformarea lumii coincid într-un tot pe care Hlebnikov îl numeşte "cartea unică". Lumea proiectivismului se relevă a fi lumea unei semantici relative, de unde şi interesul excepţional al filozofilor amintiţi, ca şi al artiştilor futurişti, pentru problematica limbii şi a limbajelor, contribuţia notabilă a epocii de care ne ocupăm la elaborarea unei noi filozofii a limbii şi a teoriei limbajului poetic, în special, prin filozofii S.Bulgakov, P.Florenski, prin simboliştii A.Belîi şi V.Ivanov, futuriştii V.Hlebnikov şi A.Krucenîh sau prin poeticienii şi teoreticienii literari V.Şklovski, I.Tînianov, R.Jacobson.

Aceluiaşi context filozofic i se circumscrie şi percepţia în arta futuristă a obiectului tridimensional într-un spaţiu cvadridimensional. Această percepţie înlesneşte prezentarea obiectului ca şi cum ar fi văzut din toate părţile concomitent, aşa cum se prezintă el conştiinţei noastre, renunţîndu-se la cunoscutul principiu al viziunii în perspectivă. Prilej de a valida integritatea ideală a fiecărui obiect în parte, ca şi a întregului la care acest obiect participă, într-un efort de

simbolizare care depăşeşte simbolizarea simbolistă, prin recursul la mitologii, datini, ritualuri străvechi, magii. Acest bogat arsenal de instrumente poetice este menit a realizar o viziune a consubstanţialităţii ce-şi integrează deopotrivă idealismul platonic şi simbolistica creştină. Avem de a face, deci, cu un adevărat gest de recuperare a idealismului păgîn şi creştin în care futurismul rus se intîlneşte cu idealismul transcedental logic din filozofia rusă. Această direcţie s-a făcut cunoscută în 1909 prin volumul colectiv **Vehi** şi apoi prin organul propriu "Logos", care începe să apară din anul 1910 ca secţie rusă a revistei omonime internaţionale. Adepţii acestei mişcări filozofice, G.Gurvici, F.Stepun, V.Sezeman, V.Şavalski, G.G.Şpet, formaţi în Germania la şcoala neokantianismului şi a husserlianismului, vor întreţine în Rusia o emulaţie de idei, foarte prielnică afirmării unor mari gînditori, ca N.Berdiaev , S.Bulgakov sau Lev Şestov. Numărul inaugural al revistei "Logos" sintetizează, în articolul lui V.F.Ern, **Bătălia pentru Logos**, semnificaţia pe care adepţii direcţiei amintite o conferă expresiei "idealism transcedental logic". Dintre propoziţiile cu valoare de principiu avansate de această revistă selectăm cîteva: logismul nu este obiectualitate (adică sistemul de obiecte), ci personalism; el nu înseamnă mecanism sau determinism, ci structură organică a lumii, libertate; logismul nu este iluzionism, ci ontologism; sensul lui nu este acela de schematism, ci de simbolism realist; în sfîrşit, logismul reprezintă un infinit actual, iar nu negativ, un infinit dinamic, iar nu unul static.

Recunoaştem în aceste propoziţii expresia analitică a imaginii "lumea în libertate" pe care au propulsat-o în

conştiinţa consumatorului de artă toate domeniile artei futuriste ce par a-şi avea sorgintea într-un principiu carnavalesc al fiinţării lumii şi artei. În spaţiul acestui principiu fuzionează firesc profetismul şi poza ironică, respectul mistic pentru viaţă şi bufonada, jocul sau parodia vieţii şi a artei. În acest context, futuriştii ruşi au resuscitat tradiţia teatrului popular în reprezentaţia teatrală, Meyerhold cultivînd îndeosebi mascarada, comedia italiană, iar Evreinov, Djaghilev şi Fokin aducînd pe scenă, într-un decor şi un scenariu modernist, elemente ţinînd de colindat şi descolindat, precum şi de datinile Crăciunului şi ale Bobotezei. Componenta teatralităţii în varianta misteriilor medievale, în care situaţiile carnavaleşti abundă, este dominantă nu numai în dramaturgie şi în arta reprezentaţiei, dar şi în poezia, poemul sau proza futuristă. Poemele **Cocorul**, 1912, **Şamanul şi Venera**, 1912, **Hagi-Tarhan**, 1912, **Trei surori**, 1920, **Ladomir**, 1921 sau prozele **Ka**, 1916, **Leul**, 1916 semnate de Velimir Hlebnikov, precum şi **Imn savantului**, 1915, **În replică**, 1916 de V.Maiakovski atestă o rafinată "modernizare" a carnavalescului în construirea textului şi în informarea semnificaţiilor ţinînd de viziunea futuristă a lumii. Semnalăm în primul rînd, ca procedeu futurist de in-formare tematizarea timpului reversibil, a egalităţii tuturor în toate, a destinului ca funcţie a formei lingvistice.

Semnificativă pentru noutatea viziunii futuriste este şi tratarea temei tradiţionale a poetului şi a poeziei. De exemplu, poemul lui Hlebnikov **Poetul**, ca şi poemul maiakovskian **Norul cu pantaloni**, abordează problema misiunii poetului într-un registru carnavalesc în care seriosul şi comicul, pateticul şi grotescul concură la construirea unei

imagini cu mai multe faţete, poetul fiind prezentat ca mediator între Cer şi Lumea subpămînteană sau subacvatică, între Gîndire şi Destin, între cultura populară şi cultura livrescă.

Corespunzător acestei dianmici a imaginii poetului, textul este construit şi reprezentat, dacă nu autoreprezentat, ca o fiinţă ce se autodevoră[17].

Orgoliul poetului futurist nu este de natură demonică, deşi s-a glosat îndeajuns asupra identităţii de manifestare a geniului poetic futurist cu geniul creator romantic, tocmai în spaţiul unei gesticulaţii comune de negare demonică a realului pentru o puritate ţinînd exclusiv de artă. Fără a nega prezenţa "ereziei" stilistice şi formale în ambele mişcări artistice, trebuie specifiact că iconoclastia futuristă vizează puritatea poetică a cuvîntului în sine care trebuie curăţată de zgura semanticii pe care istoria i-a adăugat-o, vidîndu-l tocmai de substanţa sa. În mod firesc, mizînd pe poeticitatea cuvîntului în sine, poeţii futurişti se vor recunoaşte, în primul rînd, în calitatea lor de creatori de limbă care, cultivă exerciţiul neologic, nu de dragul provocării, ci în numele unei dificile dorinţe de a face dintr-un singur cuvînt o operă poetică finită. "De acum înainte o operă literară poate fi constituită dintr-un singur cuvînt" - glosează V.Hlebnikov şi A.Krucenîh în marginea acestei idei, căreia îi adaugă necesitatea eliberării literaturii de tendinţe de orice fel, şi chiar de literatura însăşi.

În aparenţă, futuriştii par tributari unui formalism radical în artă, aparenţă care a fost speculată de imaginişti şi de akmeişti pentru a incrimina arta futuristă în întregul ei. În realitate, deşi cultivă cuvîntul izolat sau aglomerarea de cuvinte după regula unei libertăţi supreme în sintaxa textului,

futuriştii nu vor ajunge niciodată la automatismul verbal şi psihic, la dicteul automat. Arta lor are nevoie de libertate pentru a fi "totală", "planetară", pentru a se face expresia atotputerniciei cuvîntului ca început şi sfîrşit al universului. Elocvente pentru această înţelegere a artei şi cuvîntului sînt **Tezele** futuriste din 1917 în care citim:

"...10. Noi sîntem timpul măsurii. Sîntem grinzile timpului. Zîmbetul roşu al veacurilor.

11. Despre globula sîngelui. Genealogia ei. Despre cunoscuţii ei. Prietenii ei.

12. Despre geniu. Raza lumii: Lumea ca vers."

Cum se poate vedea, Lumea şi creaţia poetică sînt gîndite de semnatarii **Tezelor**, V.Hlebnikov, V.Maiakovski sau B.Livşiţ, în nespaţialitate, în a-topos, acest a-topos fiind de fapt spaţialitatea proiectată în timp. Timpul obţinut astfel devine imagine poetică dar şi obiect de meditaţie toeretică ce-i pune în evidenţă verticalitatea şi reversibilitatea. Prin cea de a doua particularitate a sa, timpul pune în relaţie de izomorfism forţele spiritului, muţenia materiei, diverse epoci şi popoare, cifra şi litera, cuvîntul şi obiectul, toate alcătuind timpul continuu al lumii. Să cităm un fragment de poezie hlebnikoviană care ne sugerează clar că lirismul futurist nu mai este susţinut de timpul eului, ci de timpul lumii, în care timpul istoric şi timpul empiric sînt parte constituientă, alături de timpul mitic, de timpul originar şi de timpul eschatologic:

"O, numere, mă uit atent la voi
Şi-mi apăreţi în blănuri de jivine
Cu mîna sprijinită pe stejarii smulşi.
Voi dăruiţi unitatea dintre lunecarea ca de şarpe

A coloanei vertebrale a lumii şi dansul libelulei,
Voi faceţi cu putinţă înţelesul veacurilor, ca un
rîs sălbatic al dinţilor.
Acum mi s-au deschis profetic luminile ochilor
Să aflu ce va fi Eul, cînd numitorul lui este unu."

În timpul continuu ş sincretic al lumii se proiectează şi timpul creaţiei ca timp al invenţiei şi, împreună cu acesta, Chipul Poetului:

"Eu singuraticul medic
În casa de nebuni
Purtam cîntul meu tămăduitor.
...
Pomeneam de stele
Şi eram boarea de aer a existenţei."

În creaţia lui Hlebnikov, imaginea poetului se depersonalizează pînă la punctul în care eul liric se dezvăluie ca natură, ca stare epică pură. "Dezvăluirea" se realizează prin metafore şi comparaţii "absurde", prin divizarea imaginii eului într-o multitudine de subimagini care se dezvoltă în direcţii diferite, fiecare subimagine dobîndind independenţă ca voce şi ca distanţă în raport cu obiectul liric. Poeziile lui Hlebnikov **Eu şi Rusia, Poetul** sau poemele lui cu subiect oriental (**Stejarul Persiei, Cîntec iranian, Cornul lui Gul-Mulla**) ne pune în faţa unei dinamici extraordinare a imaginii eului actorial, depersonalizarea acestui eu realizîndu-se, pe lîngă procedeele semnalate, şi prin folosirea aceleiaşi forme pronominale **eu** pentru a numi alte persoane sau pentru a da glas elementelor naturii. Astfel se construieşte un timp-spaţiu liric sau lirico-epic mitic, circular, în

care natura este persoană, iar persoana este natură, în care se manifestă de la sine plastica gîndită şi plastica gînditoare a existenţei, sugerîndu-ni-se prezenţa unui lanţ unic de transformări ale raţiunii universale, în care sînt prinse ca identice date geografice, informaţii despre versificaţie, secvenţe din cărţile sfinte sau din creaţia Răsăritului şi Apusului, propoziţii despre sine. Sincretismul culturilor, raselor, limbilor şi al vremurilor exprimă, în acest caz, o viziune pancronică asupra istoriei, conform căreia tot ce a fost, este şi va fi acţionează în timp într-o concomitenţă care neagă timpul istoric însuşi, afirmînd timpul originilor. În acest timp, eul autorului se relevă a fi o încarnare a zeului mitic, emblemă a unităţii primordiale, în care eul nu trebuie să stea sub semnul exclusiv al raţiunii, ci trebuie să se abandoneze sinelui profund prin care fuzionează cu lumea, fiind chiar lumea:

"Priviţi-mă!
Îmi curg pletele rîuri.
Îmi acoperă umerii Dunărea
Şi-ntr-un vîrtej nebun şi albastru sclipeşte la
praguri Niprul.
Iată şi Volga cum cade pe mîinile mele
Şi cum îşi netezeşte buclele
Cu greabănul munţilor.
Iar de firul acesta lung
Se prind cu degetele lor neamurile
De la Amu, de acolo unde japonezele se roagă
cerului
Cu mîinile-ntinse pe timp de furtună."

Fără a adopta poza vehement iconoclastă a futuriştilor,

ba chiar cultivînd un ton "domesticit", reprezentanţii altei mişcări avangardiste ruse care-şi spun akmeişti - invocă, totuşi, dreptul de a fi "sălbatici", de a-şi etala sufletul de fiară, adamismul. "Ca adamişti, sîntem puţin şi fiare sălbatice sau, în orice caz, nu schimbăm pe neurastenie acel ceva din noi care ţine de sălbăticie" - ne previne articolul **Moştenirea simbolistă şi akmeiştii**, redactat de mentorul şcolii akmeiste ruse N.Gumiliov în 1913.

Dezavuînd huliganismul şi radicalismul manifestărilor publice ale futuriştilor, akmeiştii se organizează, în 1911, în gruparea literară "Secţia poeţilor" care se defineşte pe sine raportîndu-se la reperele literare prin excelenţă şi care va funcţiona cu pauze (**Secţia a II-a**, 1916, **Secţia a III-a**, 1921-1922). Revista grupării akmeiste, "Hiperboreu", va adăposti intervenţiile teoretice şi creaţia reprezentanţilor ei, deşi nu puţini dintre ei îşi publică lucrările şi în revista simbolistă "Apollon".

Sintetizînd declaraţiile colegilor de grupare, S.Gorodeţki va oferi în articolul **Direcţii în poezia rusă actuală**, din 1913, o definiţie a mişcării akmeiste alcătuită dintr-un şir de negaţii: "Noii poeţi nu sînt parnasieni pentru că ei nu iubesc eternitatea în sine. Ei nu sînt nici impresionişti pentru că nu fac din orice clipă scop artistic. Noii poeţi nu sînt simbolişti pentru că nu caută licărul veşniciei în fiecare clipă. Ei sînt akmeişti pentru că aleg clipa cu adevărat veşnică"[17].

Revolta futuristă în numele altei lumi şi al altei arte este respinsă de akmeişti pentru simplul motiv că, aşa cum afirmă N.Gumiliov, e straniu să te revolţi într-o lume în care există moartea şi atîta timp cît poeţii n-au cîntat încă în măsura cuvenită viaţa de pe planeta Pămînt. Argonautica akmeistă

căci akmeiștii se recunosc și ei cuceritori de noi tărîmuri, visează nu tărîmul timpului și al Universului ca întreg, nici teurgismul, inefabilul sau ocultismul, ci exoticul, geografia necunoscută, dar și domesticul, deopotrivă de necunoscute poeziei ruse. În acest sens, S.Gorodețki va preciza în articolul deja citat: "Lupta dintre akmeism și simbolism, dacă despre luptă este vorba iar nu de ocuparea unei cetăți părăsite, este, înainte de toate, lupta pentru lumea aceasta, cu sunetele, culorile și formele ei, cu timpul și cu greutatea ei proprie, lupta pentru planeta Pămînt"[19].

Poezia akmeistă (poezia, spunem, pentru că în alte domenii ale artei akmeismul nu s-a bucurat de audiența futurismului) va cultiva culorile tari, imaginea frustă, exotismul, după modelul maeștrilor declarați: Villon, Rabelais, sau Shakespeare. Înscrierea numelui lui T.Gauthier alături de acești scriitori este semnificativă pentru o altă componentă a programului akmeist: puritatea arhitectonică a formei poetice și claritatea maximă a expresiei, ultimul principiu fiind expus în articoul lui M.Kuzmin **Despre clarismul miraculos** din 1910. Sintaxa acrobatică, ștergerea contururilor formale identificate în arta futuristă sînt considerate ca fiind lipsite de gust, akmeismul dorind, spre deosebire de futurism, să păstreze "relația formei date cu un conținut «cunoscut»". Această relație trebuie să funcționeze la toate nivelele textului, începînd cu cuvîntul și terminînd cu forma de gen. Expulzînd din programul lor discursul sinuos al futuriștilor, akmeiștii își propun un discurs poetic edificat pe o maximă parcimonie în folosirea materialului lingvistic și pe o logică a sintaxei care să nu iasă din logica vorbirii obișnuite. Logica sintactică și proprietatea cuvîntului nu ex-

clud misterul care, în accepţia poeţilor akmeişti, este misterul realului însuşi: "... fiţi economi în mijloace, fiţi scumpi la cuvinte, exacţi şi autentici, - şi veţi afla secretul divin, - secretul clarităţii miraculoase pe care aş numi-o ≪clarism≫" - îşi îndeamnă contemporanii M.Kuzmin în contextul a ceea ce el resimte ca haos - afirmarea futurismului.

Semnificative pentru "fovismul", dar şi pentru "clarismul" akmeiştilor sînt creaţiile lui N.Gumiliov, M.A.Kuzmin, S.M.Gorodeţki, A.A.Ahmatova sau O.E.Mandelştam, ultimii doi poeţi depăşind cu mult statutul de participanţi la o mişcare literară limitată în timp şi impunîndu-se ca mari poeţi ai literaturii ruse şi universale.

"Mi-e teamă de tot ce e mistic, - îi declara Gumiliov lui N.Minski în 1914, - mi-e teamă de orice fel de nostalgie spre alte lumi pentru că nu vreau să-i dau cititorului o poliţă pe care nu eu i-o voi onora, ci o forţă necunoscută mie".[22] Această confesiune a mentorului akmeismului rus explică "realismul" elementar al poeziei akmeiste în general. Înainte de toate însă, ea îl exprimă pe Gumiliov însuşi, poetul, luptătorul şi călătorul. Ilustrînd fidel programul akmeist, între 1910-1913, scriitorul rus pleacă de mai multe ori în Africa nu pentru a căuta aventura exoticului cu orice preţ, ci pentru a suplini acea necunoaştere a planetei Pămînt despre care vorbesc toate manifestele akmeismului. Rodul acestor călătorii în plan poetic (pentru că aportul ştiinţific al lui Gumiliov a fost deja omologat) sînt numeroase poezii şi poeme adunate în volumele **Perle**, 1910, **Sub cer senin**, 1912, **Cortul**, 1924. Dintre poemele, în esenţă akmeiste, amintim: **Girafa**, **Cîntece abisiniene**, 1911, **Noapte africană**, 1913, sau **Tu şi eu** din 1918.

Trăirea adamică a lumii se asociază aici imaginilor de animale sălbatice din insulele Antile sau din Africa, imagini ce glorifică viaţa sîngelui, lupta pentru existenţă, instinctul de cuceritor al omului. Şi ascultînd lecţia maestrului T.Gauthier, N.Gumiliov va turna această tărie în versuri "de marmură sau de metal", preferînd formele fixe de sonet, gazel, sextină sau terţină, consacrate de arta versificaţiei. De aceste forme se va ocupa îndelung în texte teoretice sau în lecţiile pe care le va ţine la societatea **Academia** (1912) printre fondatorii căreia se numărăĠîndurile lui Gumilov despre arta versului sînt adunate în cartea **Scrisori despre poezia rusă**, un volum valoros în sine pentru originalitatea comentariului critic, dar explicînd, în acelaşi timp, şi mecanismul prin care "fovismul" gumiliovian este strunit de claritatea formei poetice în poeme, ca**Rinocerul, Lacul Ciad, Sonet** din perioada 1903-1907 sau în **Stanţe, Atacul, Noapte africană** scrise în perioada primului război mondial.

Semnificative pentru proiectul akmeist de îmblînzire a elanului vital prin formă sînt şi volumele **Porfirul sălbatic** de M.Zenkevici sau **Alleluiah** de Vladimir Narbut. Cîntăreţ al lumii preistorice, M.Zenkevici recreează viaţa acelor timpuri în imaginea şi în ritmul pietrei şi al metalului, avansînd viziunea unei planete moarte pe care omul şi pămîntul au devenit una. Pe de altă parte, placheta de versuri a poetului Narbut caută urme ale vieţii originare în orăşelele de provincie, în banalitatea obiectelor de uz casnic cu care eul poetic se identifică într-o sinteză ce creează senzaţia lucrului proaspăt născut şi pentru prima oară numit.

În lumea adamică akmeistă, în care, într-o pace de rai,

conviețuiesc fiarele, pietrele, pămîntul, obiectele uzuale și pămîntul poate fi întîlnit și omul, șlefuit de cultura veacurilor și de educația inimii și adus aici prin poezia Annei Ahmatova și a lui Osip Mandelștam.

Primele volume ale Annei Ahmatova, **Seara**, 1912 și **Mătănii**, 1914, evidențiază sensibilitatea tinerei poete pentru lumea lucrurilor, precum și maniera ei de a asocia reprezentarea fidelă a lumii materiale cu tensiunea subterană a unei simțiri pătimașe și cu trăirea ferventă a culturii umane, începînd cu cultura egipteană și elină și terminînd cu Tolstoi și Cehov. Discursul poetic, logic și clar, recomandat de poetica akmeistă, este "sensibilizat", în textul poetei, de fiorul unei tristeți metafizice și de o gingașă feminitate care tulbură pe neașteptate sintaxa sobră a versului:"

Furișați prin ușă,
Teii intră-n casă...
Biciul și-o mănușă

Le-ai uitat pe masă.
Galbenă-i lumina,
Dorul nu-mi dă pace,
Nu pricep pricina
C-ai plecat și pace!

Lungă bucurie,
Viața-n zori m-așteaptă,
Inimă candrie,
Fii mai înțeleaptă!

Graba multă strică,

Nu mai bate tare!
Sufletele, cică,
Sînt nemuritoare.
(Traducerea de Madeleine Fortunescu)

Sîntem departe de sintaxa stufoasă a futuriştilor, dar şi de discursul poetic al imaginiştilor, guvernat, cel puţin în intenţia lor, de imagine. Prin Nikolai Gumiliov, dar mai ales prin Anna Ahmatova şi O.Mandelştam, akmeismul rus îşi trădează înrudirea cu simbolismul, cu care, de altfel, a coabitat mult timp în paginile revistei "Apollon", în timp ce, în aceeaşi perioadă, futurismul tulbura lumea artelor pînă în adînc, producînd o adevărată revoluţie estetică. Observator atent al fenomenelor poetice care se succedau cu o rapiditate deconcertantă pentru simplii cititori, A.Blok va diagnostica exact semnificaţia celor două direcţii poetice. "... futurismul rus, - scria el în eseul **Fără de har, fără de zeu** din 1921, - este infinit mai important, mai profund, mai organic, mai viu decît "akmeismul"; acesta din urmă n-a exprimat nimic, pentru că n-a adus cu sine "nici o furtună şi avînt" autohtonă, fiind o marfă de import"[22].

Poate că tocmai pentru motivul invocat de Blok, futurismul va rodi mai tîrziu într-o nouă direcţie care se autointitulează imaginism şi se afirmă între anii 1919-1924. Şi, deşi, din perspectiva noastră relaţia dintre imaginism şi futurism este o relaţie de continuitate, adepţii nou afirmatei mişcări se raportează la matcă prin respingere, de neacceptat, fiind în primul rînd, ceea ce ei resimt ca "academism" şi "dogmă".

Imaginismul rus îşi proclamă şi el modernitatea într-o suită de manifeste şi declaraţii de autor sau colective, dar, în comparaţie cu mişcările care l-au precedat, el se relevă a

fi cel mai tradiţionalist. "Afirmăm că unica lege a artei, singura şi incomparabila manieră poetică, este dezvăluirea vieţii prin imagini şi prin ritmul imaginilor. O, în operele noastre veţi întîlni doar versul liber al imaginilor. Imagine şi numai imagine"[23] - anunţă primul manifest imaginist, **Declaraţie** din 1919, semnat de Serghei Esenin, Riurik Ivnev, Anatoli Mareiengof şi Vadim Şerşenevici. În fragmentul de faţă, sînt enunţate principalele "teze" ale mişcării imaginiste în Rusia, teze care au făcut obiectul unor reluări şi dezvoltări în manifestele ulterioare.

Să remarcăm, înainte de toate, că imaginiştii se întorc la relaţia clsică dintre artă şi viaţă, ca referent al artei, gest care va antrena după sine recuperarea realităţilor istorice şi psihologice, exilate de futurişti. Mai mult decît atît, conştienţi de semnificaţia recuperatoare a demersului lor poetic, semnatarii **Declaraţiei** şi ai manifestelor **Aproape o declaraţie**, 1923 şi **Opt puncte**, 1924 se consideră artişti romantici: "Viaţa trebuie idealizată şi romantizată - acesta este punctul nostru de vedere. Noi sîntem romantici pentru că nu sîntem protocolari"[24]. "Romantismul" imaginiştilor presupune relaţia vie cu viaţa (totuşi idealizată!), dar şi un nou ritm de percepere şi de redare a ei în textul poetic. Acest ritm este construit în contrast cu "canonul dinamismului" futurist care a afectat "puritatea" cuvîntului ca imagine, dar şi puritatea operei ca gen. Pentru a nominaliza ritmul dorit de ei, imaginiştii ruşi folosesc diferite sintagme care surprind natura duală a acestuia: "statica agramaticală", (**Declaraţie**, 1919), "statica operelor poetice" (Mariengof, **Insula Buian**, 1920), "dinamism poetic" (Şerşenevici, **2 x 2=5**, 1920).[24] Expresiile de mai sus referă realitatea că

dinamismul versului imaginist se realizează prin procedeul contrapunctului care foloseşte tropii ca unităţi minime ale discursului. Între tropi, metafora şi comparaţia corespund cel mai bine preferinţei imaginiştilor pentru construcţiile nominative şi pentru cuvîntul-imagine. După Mariengof, de exemplu, poezia se structurează ca "vers liber de metafore" în care respectivii tropi se succed la distanţe minime unul de celălalt, formînd "un ghem haotic", un roi de reprezentări, cel mai adesea picturale şi morfologice.

Asupra figurativitţii vizuale în poezie insistă şi cel mai reputat reprezentant al imaginismului rus, Serghei Esenin, în eseul său preimaginist **Cheile Mariei**, 1918, precum şi în articolul din 1921, **Viaţa şi arta**. Poetul care a folosit imaginea culorii cu un rafinament şi cu o îndrăzneală nemaiîntîlnite în poezia rusă ne oferă cîteva repere teoretice asupra acestei probleme în secvenţele destul de întinse pe care le consacră imaginii în lucrările menţionate. Fiu de ţăran şi nepot de preot, Esenin va încorpora teoria modernă asupra imaginii unei viziuni cosmice în care ornamentica artei populare, **Biblia** şi natura (în special lumea vegetală şi animală) se consacră ca semne ale unui alfabet unic şi veşnic. "Ornamentul este muzică. Şirurile de linii care-l alcătuiesc în cele mai rafinate şi stranii combinaţii îmi par aidoma unui etern cîntec în faţa creaţiei. Imaginile şi figurile acestui ornament sînt liturghia pe care cei vii o săvîrşesc în fiecare ceas şi în orice loc"[26] - citim în **Cheile Mariei**. "Poetul satului"se întîlneşte aici cu Hlebnikov, cu deosebirea că gestului deconstructivist al poetului futurist, atunci cînd vorbeşte despre textul poetic, Esenin îi răspunde printr-un apel la respectarea armoniei şi a legităţii în care fiinţează

semnele realului. Iar armonia şi legitatea textului poetic sînt citite nu în fonia cuvîntului, în literă ca radical-nume, ci în imaginea-cuvînt, pentru care Esenin distinge un fundal istoric şi unul arhetipal. "Ea (imaginea) are vîrsta care se calculează în epoci" - ni se spune în articolul **Arta şi viaţa.** Afirmaţie care îi permite autorului să desluşească cinci categorii de cuvinte-imagini: **imaginea lingvistică, imaginea mitică, imaginea tipică sau colectivă, imaginea-navă sau imaginea dublei viziuni şi imaginea angelică sau de invenţie.**

Imaginea lingvistică este considerată imaginea care numeşte obiectul, în succesiunea acestei numiri plasîndu-se numirea unui obiect prin alt obiect sau substituţia. Substituţia dă naştere imaginii mitice ca imagine creatoare de antropomorfism (nume de zei şi de eroi mitici). Semnificaţia imaginii tipice se consideră a fi suma atributelor umane de natură exterioară şi de natură interioară (tare ca piatra, ochii ca murele). Foarte aproape de imaginea mitică stă imaginea dublei viziuni sau imaginea-navă, cu deosebirea că prima este fixă, iar cea de a doua este "rotitoare" (Cufundă ulciorul lunii la miez de noapte/ Ca să scoţi lapte de mesteceni). Ultima categorie de imagine întrupează în carnea cuvîntului o mişcare, un fenomen sau un obiect. Sentimentul acestei imagini stă, după Esenin, la originea invenţiei poetice, a "imaginii angelice" care numeşte nevăzutul şi imaterialul şi care dă nume prospectînd (covorul zburător, aeroplanul, "a doua venire", "Inonia").

În spiritul cărţilor sfinte, Esenin consideră că "a trăi înseamnă a trasa semne pe o pînză mare şi albă"[27], propoziţie ai cărei termeni pot fi inversaţi, inversarea permiţînd

afirmaţia că a produce semne înseamnă a trăi. Ideea aceasta stră bate şi eseul **Cheile Mariei** şi articolul **Arta şi viaţa**, ea dezvoltîndu-se în contextul respingerii "în sinelui" futurist şi modernist, în general, în logica îndoielii asupra putinţei de existenţă a artei pure, chiar pentru domenii ca muzica şi poezia, în care aceasta pare posibilă. Mai mult de cît atît, în viziunea lui Esenin, semnele lingvistice şi poetice sînt înscrise într-o carte a lumii, alături de atîtea alte semne pe care le fac obiectele, plantele, animalele sau activităţile cotidiene ale omului (munca la cîmp, construirea casei, spălatul pe faţă, mersul şi călătoria etc.) Această carte a lumii este expresia unui continuum misticum al cărui unic sens este viaţa, viaţa ca divinitate. Ignorînd această divinitate, acrobaţia sintactică, imaginistică sau neologică a modernismului, fie ea cît de spectaculoasă, riscă să se plaseze în afara lumii şi a istoriei ca rost, opinează Esenin. Iar acest rost i se relevă ultimului mare modernist rus ca trăire în eternitate a lui Homo religiosus. care este contrapus lui Homo tehnicus, "oaspetelui de fier", constructor al spaţialităţii prin excelenţă. Ca şi Hlebnikov, cu care, de altfel, a semnat la Harkov în 1916 un manifest al Preşedinţilor Globului Pămîntesc, Esenin caută în cuvînt înţelepciunea lumii, Cheile Mariei pierdute în adîncul timpului ca într-un fund de fîntînă. Invocînd cuvîntul, poetul imaginist nu se gîndeşte la cuvîntul în sine, precum futuriştii, ci la cuvîntul imagine, la cuvîntul semn al "statului timpului", pecetluit în fiecare detaliu al vieţii satului (peisaj, port, obiceiuri, artă populară):

> Sînt ultimul poet cu satu-n glas,
> Podeţ umil de scînduri în cîntare.
> Fac liturghia mea de bun rămas

Mestecenii cădelniţînd frunzare.

Cu flacăra de aur, ca un semn,
Îmi ard făclia din trupeasca-mi ceară
Şi răguşit al lunii ceas de lemn
Mi-o bate pentru cea din urmă oară.

Curînd veni-va oaspete de fier,
Pe-albastrul cîmp, potica o va-nfrînge.
El, lanul de ovăz, muiat în cer,
Cu palmele lui negre îl va strînge.

Cîntările-mi nu pot trăi cu voi,
Ne-nsufleţite palme, reci, străine!
Doar spicele şi caii din zăvoi
Or să tînjească veşnic după mine.

Nechezul lor l-o suge-un vînt, solemn,
Jucîndu-şi parastasul într-o seară.
Curînd, ah, răguşitul ceas de lemn,
Mi-o bate pentru cea din urmă oară.
(Traducere de George Lesnea)

De la "lumea artei" reprezentanţilor mişcării "Mir iskusstva" la "viaţa şi arta" lui Esenin, acesta este traseul avangardismului rus profesat în ţara de origine pînă în anul morţii lui Esenin, 1925. Curentul eseninist care se conturează în Rusia încă din timpul vieţii poetului nu va mai da nici un reprezentant notabil al "modernităţii" sau al "poeticului" în sine eseninian. În schimb, modernismul rus îşi va continua evoluţia firească prin scriitorii exilului

G.Ivanov, V.Hodasevici, E.Zameatin, V.Nabokov sau prin Marina Ţvetaeva, un mare poet care nu a subscris la programul nici unei şcoli moderniste şi care, ca şi B.Pasternak, luîndu-şi ca maestru pe Puşkin, a scris o poezie de cea mai modernă factură.

Recitind opera tuturor scriitorilor despre care s-a vorbit aici şi, dicolo de toate diferenţele inerente între individualităţi sau şcoli naţionale, extinzîndu-i semnificaţia asupra fenomenului general din arta începutului de secol XX, realizăm că modernismul, mai exact, literatura avangardei n-a fost deloc un "scandal" pur şi simplu, un zgomot fără fond în cultură. Afirmaţi într-un moment crucial al existenţei culturii, de·părelnică uitare a ei în faţa asaltului tehnicii, moderniştii au fost nevoiţi să repună în discuţie natura culturii, rostul ei in-formativ şi limbajul pe care ea îl foloseşte, în timp ce ei înşişi creeau cultură în spaţiul unei culturi "tradiţionale" pe care trebuiau s-o "nege" pentru a merge mai departe. Iar demersul lor în acest sens negator vizînd lumea şi cultura pare să fi atins cote ale interogaţiei cognitive pe care le putem identifica doar în perioada renascentistă, model la care, de altfel, moderniştii înşişi se raportează prin O.Mandelştam, N.Gumiliov sau V.Hlebnikov. Poetul futurist V.Hlebnikov, pe care cercetătorul german R.Goldt îl consideră "poeta doctus"[29], dobîndeşte o semnificaţie paradigmatică pentru această vocaţie apofatică a modernismului rus, în particular şi, în general, pentru capacitatea culturii de a ordona haoticul negîndu-l, şi de a-i conferi un sens în formă, adică în consistenţa ideală a unei morfologii vizînd esenţa.

Note

1. Vezi R.Albérès, **L'aventure intellectuelle du XX-e siècle**, Paris, 1969, **Bilan littéraire du XX-e siècle**, Paris, 1962; Luciano Anceschi, **La poetica del Novecente in Italia**, Milano, 1962; Fortunato Bellonzi, **Arte moderne. Tendenze e porsonalità ed altri contributi a una storiografia non tendenziosa**, De Luca, Roma, 1963; Robert Delevoy, **Dimensioni del XX secolo** (1900-1945) Fabri, Ginevra, 1965; Camilla Gray, **The Great Experiment in Rusian Art** (1863-1922), Abrams, New York, 1962; Alessandro Chiapelli, **Il ritorno nel idealismo nella cultura moderna. Nuova Antologia**, 1913; Pierre de Boisdeffre, **Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui**, Paris, 1966; V.Pozner, **Littérature russe**, Paris, 1929.

2. Vezi Miguel de Unamuno, **Del Sentimento tragico de la vida.** În **Ensayos**, I,II, Aquilar, Madrid, 1942, t.II, p.737-738.

3. Vezi Ch. Peguy, **Note sur M.Bergson et la philosophie bergsonienne**, Paris, 1914, **Note conjointe sur M.Descartes et la philosophie cartésienne**, Paris, 1914; G.Papini, **Il cerchio si chiude**, Lacerba, 1914, **Archivi del futurismo** , De Luca, Roma, t.I, 1956.

4. Vezi M.de Unamuno, **La ideocrazia**, **Ensayos**, I, p.236.

5. Vezi Renato Paggioli, **Teoria d'arte e 'avangardia**, II, Mulino, Bologna, 1962; Bruno Romani, **Dal Simbolismo al Futurismo**, Firenze, 1970; H.Friedrich, **Structura liricii moderne**, Bucureşti, 1969; S.Battaglia, **Mitografia personajului**, Bucureşti, Univers, 1976 (capit. **Arta dezumanizată.**). Vezi şi O.y Gasst, **La deshumanizacion del Arte**, 1925; Matei Călinescu, **Conceptul modern de poezie**, Bucureşti, 1972; George Steiner, **După Babel**, Bucureşti, 1983; P.Claudel, **Positions et propositions**, I, II, Gallimard, Paris, 1934; M.Albérès, **op.cit.**

6. Vezi M.de Unamuno, **La juventud "intelectual" española.** În **Ensayos**, I, p.279; V.Hlebnikov, **Naşa osnova.** În **Sobranie proizvedenii v V-i tomah**, Leningrad, 1928-1933, t.V.

7. Vezi V.Hlebnikov, **Naşa osnova**; Hans Arp, **Unsern täglichen Traum. Errinerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954**, Zürich, 1955.

8. Vezi George Steiner, **După Babel**, p.241.

9. Vezi Platon, **Gorgias.** În **Opere**, vol.I, Edit.şt.şi enciclopedică, Bucureşti, 1975, p.316 (traducerea de A.Cizek).

10. Vezi I.P.Smirnov, **Istoriceskii avangard s tociki zreniia hudojestevennîh sistem**, Amaarden, 1980, p.404.

11. Vezi Romola Nijinski, **Nijinski**, Paris, 1934; Andrei Belîi, **Nacealo veka**, Moskva, 1933; A.Benois, **Jizn' hudojnika. Vospominania**, New York, 1955; Boris Kahno, **Djaghilev et les Balllettes Russes**, Fayard, 1973; N.Radlov, **O futurisme i "Mire iskusstva"**, "Apollon", 1917; Natalia Lapşina, **Mir iskusstva**, Biblioteca de artă, Bucureşti, 1980 (traducerea de Vasile Florea); Mark Etkind, **A.N.Benois i russkaia hudojestvennaia kul'tura**, Leningrad, 1989.

12. Vezi A.Benois, **Vozniknovenie "Mira iskusstva"**, I. 1928; A.Benois, **Vospominania o balete**, "Russkie zapiski", 1939, XVI; M.Fokin, **Protiv tecenia, Vospominania baletmeistera. Stati i pis'ma**, L.-M., 1962; Camile Moklair, **Les Ballets Russes.- L'Art et les Artists**, 1917, N.4; Serge Lifar, **Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours**, Paris, 1950; A.Gusarova, **Mir iskusstva**, Leningrad, 1972; A.Efros, **Dva veka russkogo iskusstva**, Moskva, 1969; V.Rozanov, **Sredi hudojnikov**, SPb. 1914.

13. Vezi Igor Stravinski, **Poetica muzicală**, Bucureşti, 1967, p.33.

14. Vezi Igor Stravinski, **Idem**, p.59.

15. Vezi A.Blok, **Bezvremenie. În Sobranie socinenii v 8-i tomah**, M.-L., 1962, t.V, p.81.

16. Vezi V.Hlebnikov, **Na priezd Marinetti v Rossiu. Op.cit**,t.V, p.250.

17. Vezi R.Goldt, **Sprache und Mythos bei V.Chlebnikov**, Mainz, 1987, p.296.

18. Vezi B.Lönkvist, **Hlebnikov and Carnival**, Uppsala, 1979 (capit. **Art as Play in Futurism. The Guises of Carnival**); Z.Bencic, **Infantilizm**, "Russkaia literatura", Amsterdam, 1987, Nr.1; R.Goldt, **Op.cit.**; R.Vroon, **Velimir Chlebnikov s Chadzi-Tarchan and the Lomonosovian tradition**, Amsterdam, 1984; W.G.Weststeijn, **Simile in Chlebnikov s "Zuravl"**, "Russkaia literatura", Amsterdam, 1987, Nr.1.

19. Vezi S.M.Gorodeţki, **Nekotorîe tecenia v sovremennoi russkoi lirike**. În **Russkaia literatura XX-go veka**, Sostavitel I.T.Kruk, Leningrad, 1991, p.490.

20. **Id.** p.487.

21. Vezi M.Kuzmin, **O prekrasnoi iasnosti**. În **Russkaia literatura XX veka**, p.492.

22. A.Blok, **Bez bojestva, bez vdohnovenia**. În A.Blok, **Ob iskusstve**, Moskva, 1980, p.234.

23. Vezi **Declaraţia**. În **Russkaia literatura XX veka**, Sostavitel N.A. Trifonov, Moskva, 1962, p.263.

24. Vezi **Vosem punktov**. **Id.**, p.263.

25. Vezi **Literaturnîe manifestî**. În **Ot simovlizma do okteabrea**, Moskva, 1924 (Sostaviteli N.L.Brodski i N.P.Sidorov), p.174, 183.

26. Vezi S.Esenin, **Kliuci Marii. În Sobranie socinenii**, Moskva, 1962, t.V, p.27.

27. Vezi S.Esenin, **Bît i iskusstvo.Id.**, p.60.

28. Vezi Aneta Dobre **Serghei Esenin. Textul lumii**, Bucureşti, 1984. Vezi ş i L.Aragon, **Littérature soviétique**, Paris, 1955; Lo Gatto Ettore, **Storia de la literatura rusa moderna**, Milano, 1960; V.Şoptereanu, **Literatura rusă** (1890-1917, Bucureşti, C.M.U.B. 1971; Brown Edward, **Russian literature since the Revolution**, London, 1969; V.Pozner, **Panorama de la littérature russe contemporaine**, Paris, 1929; G.Struve, **Histoire de la littérature soviétique**, Paris, 1946; A.Avramov, **Voploşcenie. Esenin-Mariengof**, Moskva, 1921; S.Cioculescu, **Aspecte lirice contemporane**, Casa şcoalelor, Bucureşti, 1942; Druzin, Serghei Esenin, Leningrad, 1927; S.Grigoriev, **Proroki i predteci poslednego zaveta. ImajinistîEsenin, Kusikov, Mariengof**, Moskva, 1921; S.A. Esenin, **Vospominania**, M.L. 1926; A.Krucenîh, **Novîi Esenin**, Moskva, 1926; F.Lutkaia, **K poetike S.Esenina**, În vol. **Esenin Jizn. Licinost. Tvorcestvo**, Moskva, 1926; B.Kosanović, **Obraz'i ruskii imajinism**, "Russian lit". XXI (1987) North-Holland;

29. Vezi R.Goldt, **op.cit.**, p.296.

DE LA LITERĂ LA FORMA POETICĂ. VELIMIR HLEBNIKOV

"Aşa voi rămine-n veac: descoperitor al legilor timpului"[1] citim într-o scrisoare adresată de Hlebnikov familiei sale în anul 1915. Cînd scria aceste rînduri, poetul avea deja certitudinea că ceea ce făcuse pînă atunci depăşea cu mult semnificaţia iconoclastă a gesticulaţiei avangardiste, cu care a continuat să fie identificat mult timp după dispariţia sa fizică în anul 1922. După tentative critice, şi acelea puţine, întemeiate tocmai pe invocarea dimensiunii istorice conjuncturale a creaţiei hlebnikoviene, în anul 1983 cercetătorul francez Jean-Claude Lanne impune sintagma "Hlebnikov-poète futurien" ca replică la abuziva şi restrictiva formulă critică "Hlebnikov-poet futurist". De fapt, criticul francez nu face altceva decît să sintetizeze o bogată exegeză occidentală[2] şi să atragă atenţia că trebuie respectat spiritul gîndirii poetului însuşi care, fără superbie, se vedea pe sine venind spre contemporani din viitor, dintr-un "stat al timpului"[3], al cărui cetăţean a devenit, căutînd temeiurile fiinţei şi ale limbii.

Această căutare a antrenat în egală măsură creaţia poetică şi gîndirea filozofică hlebnikoviană care merg mînă în mînă pe tot parcursul activităţii poetului. Astfel, texte din 1908 ca **Unde-au trăit fluieraşii**, **Vremurişuri-stufărişuri** sau articolul **Curganul lui Sviatogor** mărturisesc intenţia lui Hlebnikov de a reforma limbajul poetic şi de a elabora o teorie a limbii şi a limbajului poetic, întemeiată pe mitopoieză şi pe ideea unui sincretism al mitologiilor lu-

mii, văzute ca semne aparţinînd unui limbaj unic şi "unei cărţi unice".

Tînărul poet nu şi-a putut formula teoretic viziunea mitopoietică şi nici nu a putut întreprinde reforma limbajului artistic fără a se întoarce la momentul cel mai important al filozofiei limbii - Platon - şi fără a se referi la poetica şi gîndirea simbolistă ca supremă etalare a subiectivităţii lingvistice. Raportîndu-se la simboliştii A.Belîi şi V.Ivanov, ca la maeştrii săi în ale poeziei şi filozofiei limbajului, Hlebnikov va invoca întoarcerea la sursele antice şi va enunţa principii ce se vor dovedi esenţiale pentru filozofia şi estetica proprie, articulate cu rigurozitate, dar şi cu îndrăzneala proprie unui "copil teribil" al secolului XX.

Punctul de plecare şi de sosire al acestei filozofii şi estetici este **limba**, considerată de Hlebnikov temeiul tuturor celor care există sau vor exista. Dacă gîndirea simbolistă separa limbajul poeziei de limbajul prozei în intenţia întemeierii limbajului poetic pe paradigma muzicală şi a actului poetic pe gestul taumaturgic, mitopoietica lui Hlebnikov recunoaşte ca real poetic cuvîntul sincretic în care fuzionează toate "dialectele limbii": liric, prozaic, poematic, ştiinţific, uzual, publicistic, magic. Raţiunea folosirii limbajului (rostirii-reci) sincretic se află, după tînărul teoretician al limbii, în "cuvîntul absolut" sau "cuvîntul în sine", noţiune asupra căreia el va medita de-a lungul întregii lui vieţi, sub semnul sugestiilor avansate de Platon în dialogul **Cratylos** sau în **Republica**. Lucrări teoretice, eseuri, poeme marchează fazele acestei îndelungi căutări pe care poetul o va menţine permanent în spaţiul problematicii **fiinţei, timpului şi limbii** şi, mai mult sau mai puţin evident, în forma dialogu-

lui cultivată de Platon. O trecere în revistă rapidă a numeroaselor texte consacrate problemei poate fi edificatoare: **Maestrul şi învăţăcelul**, 1912; **Dialog între două personaje**, 1912; **Ostaş al unui imperiu care nu există**, 1913; **Cuvîntul în sine**, 1913; **Descompunerea cuvîntului**, 1915; **Numele primitive ale limbii**, 1916; **Limbaj secund**, 1916; **Artiştii lumii**, 1919; **Temeiul nostru**, 1920.

Lucrările amintite, ca şi altele ce n-au putut fi citate aici, consideră limba pe care o folosim pentru comunicare un caz particular al unei **limbi imaginare** sau **pure** care ţine de preverbal. Împrejurarea îl face pe Hlebnikov să stabilească o analogie între perechile **limbă-limbă pură** şi **geometria lui Euclid-geometria lui Lobacevski**: "Şi dacă limba purtată din gură în gură poate fi asemuită geometriei lui Euclid, n-am putea să ne permitem luxul (...) de a imagina o limbă asemeni geometriei lui Lobacevski?"[4]

Analogiile matematice şi astronomice la care apelează Hlebnikov, în virtutea acestei prime apropieri, pentru a descifra regimul limbii şi pentru a reda limba funcţiei ei de cunoaştere, se înscriu în tradiţia străveche a filozofiei Orientului, a ştiinţei pitagoreice a numărului şi a teoriei heraclitiene şi platoniciene a Logosului. În acelaşi timp, ele trimit la concepţia einsteiniană a universului şi la teoria cuantică faţă de care gîndirea lui Hlebnikov se situează mai curînd într-un raport de sincronie decît de succesiune. Căci, deşi atît de informat în ştiinţele fizice şi matematice ale timpului încă din anii liceului şi ai studenţiei, poetul rus a ajuns la ideea naturii luminoase a universului şi la consubstanţialitatea timp-spaţiului investigînd nu natura fizică, ci înţelepciunea lim-

bii - temeiul tuturor celor ce sînt. "Înţelepciunea limbii a dezvăluit de mult natura luminoasă a lumii. Eul acestei lumi coincide cu viaţa luminii" - astfel va formula Hlebnikov una dintre ideile sale axiomatice cu privire la natura congeneră a lumii şi a limbii (rostirii) în eseul **Temeiul nostru,** eseu cu semnificaţie de sinteză în gîndirea şi creaţia sa.

Prin urmare, nu doar preluînd, ci construind organic propriul model al fiinţei, va apela poetul rus la matematică şi cosmologie. În acest context, teoria limbii are ca punct de plecare ideea că **temeiul** ca adevăr originar, **limba pură, lumea ca fiinţare în întregul ei şi ca fel de a fi ca şi cosmos** se înrudesc întru măsură şi ordine. Situaţia aceasta recunoscută a fi un dat, iar nu o construcţie a gîndirii, îsi capătă expresia în formula "lumea ca vers"[5]. Este evident că în comentarea şi demonstrarea relaţiei dintre limbă şi lume Hlebnikov pune la lucru nu ideea de mimesis, ci atribute ca **plinătatea, unitatea,** şi **armonia** prin care limba se arată a fi adăpost al fiinţei şi adevăr despre fiinţă.

De aici decurge cu necesitate că a înţelege lumea înseamnă a găsi cuvîntul care, în materialitatea lui, oferă imaginea esenţei lumii înseşi şi care, prin aceasta, se instituie în instrument de cunoaştere, ipostază mult mai specifică rostului limbii decît aceea de mijloc de comunicare. Aserţiunea aceasta va fi susţinută şi de reacţia împotriva polisemiei simboliste, pulverizatoare de substanţă şi disipatoare a sensului originar, pe care Hlebnikov îl vede cuprins în întregime în fonia cuvîntului.

Atenţia pe care tînărul poetician o acordă foniei cuvîntului pare a-l apropia de Andrei Belîi, P.Verlaine sau V.Ivanov. În realitate, comentariul hlebnikovian nu invocă virtuţile mu-

zicale ale sunetului şi funcţiile lui taumaturgice, ci analogia **sunet-semn** grafic şi funcţia onomaturgică a sunetului-literă.

Considerată **nume** pentru ceea ce este component stabil în natura realului, litera este numită **nume primitiv** al limbii sau **invariantă a limbii**. Sugestie platoniciană din **Cratylos** (424-425, 432) şi din **Republica** (397 b), sensul numenal al literei este dedus de Hlebnikov din destinaţia originară a fiecărui semn grafic de a exprima un raport spaţial prin care lumea se rosteşte: "corpurile elementare ale limbii - sunetele alfabetului - sînt nume pentru diferite forme de spaţiu, iar alfabetul - un dicţionar al tuturor situaţiilor de existenţă"[6]. Ceea ce Socrate avansa ca simplă ipoteză a cărei demonstraţie era considerată "cutezătoare şi chiar ridicolă", Hlebnikov dezvoltă, cu argumente lingvistice, mate matice, cosmologice în cîteva texte, între care **Dialog între două personaje, Numele primitive ale limbii, Artiştii lumii**.

Recunoaşterea esenţei ontologice a literei pune în discuţie un rit al limbii, de o severă complexitate, precum şi posibilitatea unei logotehnii autonome, bazate pe capacitatea sunetului de a genera sens prin el însuşi. Cu acest prilej, Hlebnikov gîndeşte o eliberare a limbii de referentul ei cunoscut, eliberare similară celei petrecute în pictura de la începutul secolului XX. "(...) vrem ca rostirea să păşească plină de îndrăzneală pe urmele picturii",[7] sună dezideratul hlebnikovian care traduce în fapt, din nou, o ipoteză platoniciană: "dacă am compara cu picturile (sau cu imaginile) numele primitive" (**Cratylos**, 424). Compararea sunetului (numelui elementar) cu hieroglifa se înscrie în gîndirea lui Hlebnikov

pe traseul unei riguroase construcţii teoretice şi în logica unei "inovaţii" care are ca punct final noţiunea de **limbaj transraţional** (**zaumnîi iazîk**).

Acest limbaj (numit şi **zaum'**), atît de des invocat de comentatori ca limbaj iraţional sau de pură convenţionalitate, este conceput de poetul rus într-un orizont supraraţionalist, care trebuie înţeles ca un dincolo de raţiune, dar înglobîndu-o. Aşa cum specifică Hlebnikov în eseul **Temeiul nostru**, limbajul transraţional "proroceşte nu precum vechii proroci, făcînd spume la gură, ci cu ajutorul calculului logic"[8]. Aşadar, "descoperirea" limbajului transraţional şi funcţionarea lui nu angajează capriciul subiectivităţii şi al iraţionalului. Ea iniţiază o golire a cuvîntului de sensul lui uzual pentru o mai bună adecvare la sensul lui originar, printr-o operaţie logică şi magică deopotrivă, ce se exercită sub controlul legilor secrete ale limbii şi în virtutea conştiinţei organicităţii acesteia, în sine şi în participarea ei la un tot extralingvistic.

În legătură cu această idee şi pe acelaşi orizont supraraţionalist, Hlebnikov proiectează o teorie a armoniei universale (**Ladomir**) şi a calculului generalizat. Recunoscînd în armonia universală un dat în care legile lumii coincid cu legile calculului, el stabileşte cel mai firesc cadru în care **litera** şi **numărul** se relevă ca esenţă calitativă şi, respectiv, ca esenţă cantitativă. Dacă litera, aşa cum s-a putut vedea, exprimă raporturi spaţiale (temporale) fundamentale, numărul se defineşte ca cea mai adecvată modalitate de a formula regularităţile ce guvernează aceste raporturi: "În timp, ca şi în sunet, zeii numărului trăiesc ca indici ai măsurii şi se manifestă ca atare"[9].

Surprinzînd raporturile cantitative ale timp-spaţiului, numerele informează şi devin semnele unui limbaj pe care Hlebnikov îl numeşte **"rostire prin numere" (cisloreci)**. În sistemul lui de gîndire, această noţiune se situează într-un raport de complementaritate cu **limbajul transraţional**, acesta din urmă fiind menit nu să exprime fenomenalitatea, ci să coboare spre starea adamică a lumii, spre lumea esenţelor. În acest context teoretic, în care-şi vor înscrie numele şi filozofii ruşi N.Trubeţkoi, P.Florenski sau S.Bulgakov, Hlebnikov va enunţa principiul antisaussurian că ceea ce pare convenţional în raportul dintre semnificat şi semnificant nu este decît o relaţie uitată de limba devenită "monedă de schimb" şi ignorată de vorbitorul obişnuit. Această relaţie se păstreză în straturile surdo-mute ale limbii şi se impune o **"creaţie verbală" (recetvorcestvo)** pentru a o face evidentă.

Deşi s-a speculat atît în marginea extravaganţei **creaţiei verbale** hlebnikoviene, sau poate tocmai de aceea, e nevoie să subliniem faptul că fenomenul comportă mai multe aspecte, cîteva din ele înscrise firesc în legile limbii. Înainte de a detalia, se cuvine mai întîi să amintim că această operaţie neologică deplasează centrul de greutate dinspre sunet spre semnificaţie (spre momentul cel mai stabil al cuvîntului) şi că ea nu apelează la dislocarea relaţiei dintre cuvînt şi sens, întrucît rostul neologismului hlebnikovian este tocmai de a accentua această relaţie ca dat ontologic. A inventa o nouă formă a sensului - iată menirea adevărată a **creatorului de limbă (recetvoreţ)** care nu poate fi altcineva decît **poetul** - glosează Hlebnikov. Poetul este chemat să realizeze recentralizarea universului verbal, după decentralizarea Babel,

într-o limbă unică, **limba-stea**. "Covorul persan al numelor şi stelelor va fi înlocuit cu raza unică a omenirii"[10] - comenta poetul rus în **Scrisoare către doi japonezi**, adăugînd că limba-stea, raza unică nu poate fi susţinută de unitatea mitului naţional, din moment ce doar conştiinţa planetară este în măsură să exprime armonia şi unitatea universului şi să perceapă relaţiile lingvistice, ca echivalenţe ale relaţiilor şi corelaţiilor prin care fiinţează realul însuşi.

Se înţelege de aici că atributul esenţial al limbii unice este de a fi transraţională şi de a chema fiinţa la propria ei lume, ca lume a sensurilor în care funcţionează realitatea duală nume-numere. Această limbă este întrevăzută ca spaţiu de identitate între subiect şi obiect, ca un concentrat semantic, în care sensul pare a se cufunda în propria lui profunzime, spre origini. Calea de acces către limbajul transraţional este litera, de vreme ce semnul grafic este recunoscut a fi expresie a unui sens spaţio-temporal originar. Pornind de la litere, putem descompune întregul limbii în "unităţi fundamentale de sens"[11], ca tot atîtea adevăruri prime ale lumii pentru care Hlebnikov proiectează un fel de lege lingvistică a lui Mendeleev, lege comportînd mai multe premise:

1. există atîtea nume elementare (adevăruri elementare) cîte litere sînt în alfabet;

2. sensul fiecărui nume elementar (sau literă, sau sunet invariant) este denominatorul comun al sensului tuturor cuvintelor cu această literă în poziţia iniţială. "Sunetul iniţial este coloana vertebrală a cuvîntului"[12] - scria poetul, opinînd că trebuie să existe în litera **A** ceva din semnificaţia "continent", din moment ce majoritatea numelor de continente începe cu această literă. În ideea calităţii literei iniţiale de a

fi "conducător de sens" Hlebnikov se întîlneşte cu Mallarmé, amintit, de altfel, într-o notă de jurnal[13] ce atestă că poetul rus era la curent cu afirmaţia acestuia din **Mots anglais**, potrivit căreia în consoana iniţială a cuvîntului se află radicalul lui, "un fel de sens fundamental";

3. relaţia dintre semnificat şi semnificant nu este arbitrară, dar nici nu ţine de mecanica imitaţiei; ea este necesară şi ţine de unitatea funciară limbă-univers, unitate guvernată de spirit ordonator şi de sens;

4. pe lîngă frunzele-sunete şi rădăcina-sens, cuvîntul posedă şi un gol prin care trece firul destinului, structura cuvîntului fiind, în accepţia lui Hlebnikov, **tubulară**[14]; acest atribut al structurii cuvîntului ţine de libertatea lui (**samovitost'**), libertate înţeleasă, ca şi la contemporanul Martin Heidegger, ca "domeniu al destinului", care de fiecare dată aduce o scoatere din ascundere a sensului pe drumul propriu [15];

5. temeiul mental (pre-verbal) al limbii este mai vechi decît cel verbal; cel dintîi nu se schimbă chiar dacă limba se schimbă sau dacă popoare din diferite regiuni ale lumii folosesc alte litere-nume elementare: "În toate limbile V înseamnă rotaţia în sus şi în jos a unui punct în jurul altui punct, pe o circumferinţă sau pe un segment al acesteia" (**Artiştii lumii**). Temeiul mental **originar** se repetă în cele mai tîrzii construcţii ale limbii unde el trebuie doar citit în litere, componente ale "alfabetului de adevăruri"[16], adică de judecăţi prime şi ultime despre lucruri.

Dacă literele au semnificaţie proprie, prin ele putem afla numele adevărat al lucrurilor, dar cu ele putem crea şi combinaţii necunoscute limbii pentru a numi ceea ce nu a

fost numit. Creaţia aceasta va da nume de gradul al doilea, care sînt derivate ale numelor prime, destinate nu numai a realiza dreapta potrivire a numelui la lucru, dar şi a găsi calea cea mai scurtă de la cuvînt la lume în refuzul perifrazei şi al atributului. Căutarea **drumului-fulger** de la cuvînt la lume îi relevă lui Hlebnikov adevărul că **numele** (de data aceasta cu sens de substantiv) este spaţiul semantic, fonetic şi morfologic, în care esenţa ontică a limbii se manifestă în modul cel mai fericit. Întemeiat pe acest regim privilegiat al numelui, poetul (nomothetul) poate investi numele cu sensuri ale mişcării şi calităţii, apelînd la ceea ce Hlebnikov numeşte "declinarea internă" a numelui, ca şi la procedeul derivării, prin prefixare, compunere şi sufixare. Cu acest prilej, teoreticianul va urma calea de la numele primitive la **nume de gradul al doilea** sau **cuvînt**, realitate comentată într-o suită de articole în care discuţia se poartă cînd pe fondul limbii, cînd pe cel al limbajului poetic.

Pendularea între **limbă** şi **limbaj poetic** în texte ca **Limbaj secund** sau **Artiştii lumii** şi **Temeiul nostru** nu vine dintr-o carenţă de gîndire sau dintr-o nesiguranţă terminologică. Cei doi termeni circumscriu aceeaşi realitate din momentul în care Hlebnikov distinge ceea ce este comprehensibil pentru raţiune şi ceea ce este semnificativ în limbă. Constatînd că pentru funcţia referenţială şi de comunicare a comprehensibilului cuvintele se dovedesc a fi un instrument defectuos, el transferă această funcţie asupra numerelor (a limbajului numeric), lăsînd cuvîntul artei şi funcţiei ei expresive: "Putem exprima prin număr orice acţiune şi orice imagine şi, proiectîndu-l pe un ecran luminos, să comunicăm. (...) Eliberate de balastul acesta semantic umilitor, limbile

rămîn artelor. Auzul a obosit"[17].

Expresivitatea limbii şi/sau a limbajului poetic se va defini în continuarea acestei idei ca supunere la năzuinţa funciară a cuvîntului de a-şi găsi arhetipul semantic, înţeles ca imagine originară a lumii, dar şi ca principiu al unităţii universale, acţionînd ca ceva de natura fulgerului: "legea fulgerului acţionează pretutindeni".

Revenind la **creaţia verbală** care pune în discuţie cuvîntul, natura şi funcţiile lui, să remarcăm că, departe de a se alinia anarhismului lingvistic cultivat de futurismul poetic, ca şi de alte mişcări moderniste, ea stabileşte legi şi limite, "o ordine demnă doar de ochiul unui Lobacevski"[18], în care invenţia se poate manifesta. Astfel, într-o notă privitoare la limbajul magic, pe care-l consideră realizarea supremă a limbajului poetic şi expresia cea mai fericită a limbajului transraţional, Hlebnikov previne asupra unei graniţe a semanticii, dincolo de care limba trece în tăcere. Dar tot poetul rus socoteşte că tăcerea, iar nu zgomotul de fond al sensului uzual, este solul cel mai prielnic din care se poate arăta arhetipul cuvîntului: "Limbajul magic al descîntecelor şi blestemelor nu vrea să fie judecat de judecata vulgară. Strania lui înţelepciune se descompune în adevăruri fundamentale pe care le exprimă sunetele ... Deocamdată noi nu înţelegem aceste sunete. O recunoaştem cinstit. Dar nu ne îndoim că aceste şiruri de sunete reprezintă serii de adevăruri universale care defilează prin faţa sufletului nostru crepuscular"[19].

"Descompunerea limbajului" despre care vorbeşte aici Hlebnikov presupune cîteva operaţii expuse teoretic în numeroase texte (vezi **Limbaj secund**, **Artiştii lumii**, **De-**

spre versuri, 1920, **Temeiul nostru, Ladomir,** 1920) şi realizate concret în creaţia sa poetică. Între acestea: a) alătoirea pe rădăcina unui cuvînt a unei părţi formale dintr-un alt cuvînt (sufix, prefix sau o consoană iniţială). Importantă, în acest caz, va fi impresia de hibridizare, prezenţa a două sensuri din care se va naşte al treilea sens (vezi **vremîşi**, cuvînt obţinut din substantivul **vremia-timp**, prin adăugarea lui **şi**, după modelul cuvîntului **kamîşi-stufărişuri**; sensul final al cuvîntului nou format este **vremurişuri**; **dostoievskiimo**=numele scriitorului plus sufixul **mo** de la **pis'mo-scriere, scrisoare**, sensul final fiind acela de univers al scriitorului; **beghinia**, cuvînt obţinut prin alăturarea la rădăcina **beg-alergare** a sufixului **nia** din **boghinia-zeiţă** pentru a exprima sensul de **zeiţă repede alergătoare; tvoreane**=o nouă structură realizată prin modificarea consoanei iniţiale din cuvîntul **dvoreane-nobili**, sensul final al noului cuvînt incluzînd semantica **creator şi nobil**);

b). declinarea internă a cuvîntului, demers de natură divergentă prin care "o temă mută conferă sensului său direcţii diferite, generînd astfel cuvinte diferite ca sens, dar apropiate ca fonie"[19] (de exemplu, **lîsina-chelie şi lesina-pădurie** (cuvînt nou în limba rusă) au rădăcina comună **l** care înseamnă, după Hlebnikov, **vegetaţie; lîs** se consideră forma genitivului acestei rădăcini, iar **les** - forma dativului, după modelul declinării substantivelor feminine în - **a**);

c). alăturarea a două sau mai multe rădăcini pentru obţinerea de cuvinte compuse (cum ar fi **sam-singur şi let-zbor** care a dat **samoliot-avion**, cuvînt care a intrat în limbă aproape imediat după inventarea lui).

Rostul tuturor acestor operaţii este de a conferi obiectelor lumii nume adecvate şi, prin aceasta, de a le cunoaşte în adevărul lor. Căci pentru Hlebnikov, ca şi pentru Heraclit sau Platon, a numi înseamnă a stăpîni lucrul, iar a vorbi - a săvîrşi un act magico-poetic asupra numelui, a-l descînta. Sintagme ca: **Zakliatie smehom (Descîntec pentru rîs), Zakliatie moguşcestvom (Descîntec pentru putere), Zakliatie mnojestvennîm cislom (Descîntec pentru numărul plural), Zakliatie dvoinîm teceniem reci (Descîntec pentru dubla curgere a rostirii), Zakliatie imenem (Descîntec pentru nume)** sînt revelatoare nu numai pentru prezenţa cuvîntului "descîntec" în structura lor, dar şi pentru realităţile ce se invocă prin descîntec, realităţi pe care le percepem ca stări esenţiale de fiinţare a lumii şi limbii: rîsul copilului care se joacă heraclitian cu universul, multiplicitatea ca mod de existenţă a multiplului în Unu, reversibilitatea Logosului dedusă din izomorfismul timpului şi rostirii şi din dublul regim al vorbirii (regresiv şi progresiv), numele ca supremă înţelegere a lumii.

După cum s-a văzut, principiul care pune în relaţie de similaritate lumea naturii cu lumea cuvîntului este **măsura** sau **ritmul** care aşează în ecuaţie puterea creatoare divină şi geniul uman. **Măsura** "dirijează cosmosul" şi "vrăjeşte cu verbul"[20] - va opina Hlebnikov, recunoscînd în acelaşi timp că măsura este presupusă de trans-măsură şi chiar de ne-măsură:

"O dostoievskietate a norului călător,
O puşkinătăţi ale amiezilor extaziate.
Noaptea se arată precum Tiutcev
Umplînd de necuprins cuprinsul."

Adăugînd numele autorului, creator de măsură, celorlalte nume, observăm că Hlebnikov stabileşte următoarea "scară" a numelor: **numele primitiv (litera), numele numelui sau nume de gradul II (cuvîntul)** şi **numele autorului (nume de gradul al treilea, sau numele numelui numelui)**, pe această ultimă treaptă numele identificîndu-se cu numele Creatorului:

"Neamul oamenilor citeşte o carte.
Iar pe coperta ei - numele creatorului,
Numele meu, scriere-albastră!"

Prin **numele primitiv**, prin **numele numelui** şi prin **numele numelui numelui** vorbeşte inteligenţa universală care pătrunde totul, pentru care totul este tot, personal şi impersonal, căci în limbă lumea se gîndeşte, se dezvăluie şi se povesteşte pe sine, la fel cum fiinţa omului se întemeiază pe sine ca etern dialog. Iar dialogul autentic care este omul constă tocmai în faptul că lumea devine pentru el cuvînt funciar **epic**. În această ridicare spre fiinţă prin limbă, Hlebnikov se întîlneşte din nou cu Martin Heidegger, prin a cărui filozofie ar putea fi citite teoria limbii şi creaţia lui.

Separarea radicală a funcţiei referenţiale (cedate numărului) de funcţia poetică (păstrată pentru nume) pe care a preconizat-o Hlebnikov a produs, după George Steiner, "cele mai interesante exerciţii în neologism din literatura occidentală"[20]. Alături de această contribuţie însă se impune a menţiona că argumentările hlebnikoviene şi relaţionarea cuvîntului cu realităţi ca **numărul (măsura), timpul, spaţiul, multiplul, Unu, fiinţa** au iniţiat şi teoretizări ale timp-spaţiului şi ritmului poetic, precum şi meditaţii asupra

formelor mari ale rostirii care sînt **genurile şi speciile literare**. În configurarea acestor categorii filozofice, estetice şi poetice şi-au înscris numele artişti din cele mai diverse domenii (pictură, cinematografie, teatru, ilustraţie de carte, muzică, coregrafie), ideile lui Hlebnikov fiind un veritabil reper teoretic pentru aceştia.

Deosebit de evidentă este influenţa gîndirii poetului rus asupra celor care s-au ocupat de poetică şi teorie literară în primele decenii ale secolului nostru în Rusia. Articolul **Cuvîntul în sine**, semnat împreună cu A. Krucionîh în 1913, enunţă principiul "purităţii" poeziei, principiu dedus din condiţia acesteia de a fi "artă a cuvîntului" şi, precum cuvîntul, de a fi o cale de acces către adevărul Fiinţei. Rostul peziei nu va fi deci acela de a exprima eul sau obiectele lumii prin "mimesis", prin "efecte literare" sau "prin tendinţă", ci de a ţinti realitatea transcendentă a sensului universal, de a prinde "fulgerul" acestuia în cuvînt şi de a întemeia ceea ce nu s-a săvîrşit încă, adică viitorul. În contextul acestei afirmaţii, pe care o vor repeta toate eseurile teoretice ale poetului, ca şi manifestele pe care le-a semnat, artistul se arată a fi agentul unei rostiri esenţiale: "Cineva ascultă taina lumii", iar **genurile şi formele poetice** în care se rosteşte această taină - **momente ale cuvîntului pur, universal**.

Preeminenţa unuia din aceste momente în operă este determinantă pentru forma ei generică fără ca, prin aceasta, momentul respectiv să înceteze a semnaliza în permanenţă celelalte momente cu care relaţionează organic. Situaţia fiinţării formei generice într-un mediu pulsatil ce poate oricînd spori semnificaţia unui moment de fundal, ca şi condiţia rostirii de a curge în două direcţii, fac posibilă

lunecarea unei forme spre o altă formă în spaţiul aceleiaşi opere. Împrejurarea îl îndreptăţeşte pe Hlebnikov să vorbească despre **gen reversibil** (**obratnîi janr**). Accepţia acestui termen poate fi înţeleasă mai bine în vecinătatea formelor poetice hibride pe care poetul le-a cultivat: **drama epică** (**Zeul fetelor**), **poemul dramatic** (**Fiii Vidrei**), **poemul polifonic de factura operei muzicale** (**Prezentul**), **lirica narativă** (**Cătuşele albastre, Şamanul şi Venera**), **poemul liric** (**Cartea unică**), **proza poetică** (**Creanga de răchită**) etc.

Factorul generativ într-o astfel de **formă reversibilă** nu este obiectul cu legitatea lui spaţio-temporală şi nici subiectivitatea eului, ci o realitate de dinaintea oricărei existenţe şi actualizări a posibilului. Este starea suprapersonală a lumii care, identificată cu verbul unic, se vădeşte a fi starea unei energii semantice primare pe care Hlebnikov o percepe ca stare funciar epică. Acest dat suprapersonal, această pură interrelaţionare de sensuri se va configura rareori în forme generice familiare cititorului. În practica sa poetică, Hlebnikov a realizat texte stranii care violentează receptarea, necesitînd un mare efort de înţelegere din partea cititorului. Poate de aceea Maiakovski îl considera un poet pentru poeţi.

Cele mai surprinzătoare şi, pînă acum, încă nedescifrate în semnificaţia lor sînt formele dramatice hlebnikoviene. Dramaturgul Hlebnikov construieşte textul dramatic ca o proiecţie de dialoguri interioare, purtate de cuvînt şi transcrise într-o scriitură obiectivă ce lasă impresia unei stenograme. Stenogramă însemnînd aici nu un dicteu automat, ci înregistrarea unei polifonii de voci, a unui haos fonic, nedivizat în replici clasice şi neînsoţit de obişnuitele

remarci scenice ale autorului. Cuvîntul răsună liber în "imagini verbale" pure care nu fac altceva decît să transpună starea însăşi a cuvîntului ca posibilitate dramatică, să materializeze limba mută a gîndirii în scriitură[22]. Sensul unor opere dramatice ca **În răspăr cu timpul, Lumea-de-la-capăt** 1913, **Eroarea morţii** (1915) pare să fie acela al unui "teatru interior" ce descompune fluxul conştiinţei şi semantica verbului în voci pure, numite de autor **infiniţi mici ai cuvîntului poetic**. Principalul unificator al textului dramatic, ca şi al celui poematic sau prozaic, se consideră a fi, aşadar, acţiunea în sfera reprezentării interioare, dar nu a psihologiei eului, ci a semanticii cuvîntului care poate **vedea, auzi, gîndi, pipăi, proroci** sub haina aceluiaşi înveliş fonic. Concertul de voci însuşi este expresia unităţii interioare, în diversitate, a lumii, în care orice şi oricine fiinţează în libertate.

În unitatea ei dinamică, lumea este principial dschisă şi exprimabilă, va afirma Hlebnikov, în vădită polemică faţă de principiul simbolist al inexprimabilului şi inefabilului lumii. La Hlebnikov, exprimabilul trebuie înţeles în legătură cu regimul existenţei Lumii ca fulger, ca o curgere sau ca unitate în explozie, regim din care decurge cu necesitate natura fragmentară a oricărei creaţii poetice, precum şi calitatea ei de a fi totdeauna percepută ca parte-întreg. "Fragmentarismul" operei exprimă însă nu numai modul de percepere a lumii, dar şi intenţia hlebnikoviană de a etala procesualitatea operei, capacitatea acesteia de a se înscrie într-un continuum al creaţiei poetice, precum şi într-un continuum al lumii.

Unitatea în explozie a lumii şi operei absoarbe timpul şi spaţiul cu o intensitate care pune în evidenţă

timp-spaţiul poetic, în calitatea lui de construcţie pură, construcţie supusă "noii înţelegeri a timpului", conform căreia "punctele îndepărtate pot fi mult mai asemănătoare decît cele proxime"[23]. Noua înţelegere a timpului ca discontinuitate destructurează "logica timpului şi spaţiului" în operă[24], apelînd în schimb la o tehnică de colaj, pentru care esenţială este combinarea de "capitole (secvenţe) neasemănătoare" (vezi **În răspăr cu timpul, Poetul** sau **Semne şi noduri**). Astfel se impun ca principii compoziţionale hlebnikoviene **acronia** şi **absenţa stilului** (a unităţii stilului). Asupra acestui aspect al tehnicii şi gîndirii poetice a celui mai mare poet futurist rus atrag atenţia I.Tînianov, R.Duganov, Jean-Claude Lanne, Roman Jakobson, Boris Uspenski, subliniindu-i modernitatea şi implicaţiile filozofice.

Dacă în textele lirice şi poematice acronia şi libertatea stilului sînt mai lesne de receptat, dat fiind că formele acestea au fost mai deschise transformărilor, în spaţiul prozei şi dramaturgiei procedeele amintite au prezidat la facerea unor texte de o derutantă noutate şi dificultate (vezi **Grădina zoologică, Creanga de răchită**). Acestea sînt textele care teoretizează şi în acelaşi timp folosesc ca unitate textuală ceea ce Hlebnikov numeşte **arhipovestea**, adică o suprastructură obţinută prin combinaţii de unităţi narative minime, identificate cu **povestea** şi **mitul**.

Ideea hlebnikoviană a separării funcţiei poetice de funcţia uzuală a limbii a rodit cu brio în gîndirea teoretică a reprezentanţilor Şcolii formale ruse, care au consacrat problemei lucrări de referinţă. În schimb, semnificaţiile ontologice ale limbii, care se bucură de un pertinent comentariu în tex-

tele lui Hlebnikov , vor rămîne în afara interesului teoretic al formaliştilor, dar nu şi dincolo de făgaşul pe care se va aşeza filozofia limbii, teoria şi semiotica literară în perioada postformală. Deja formalistul Jakobson investiga acest aspect în 1921, cînd făcea comentariul poeziei lui Hlebnikov în **Poezia rusă actuală**. Ilustrul lingvist va continua să fie interesat de ”metafizica” teoriei hlebnikoviene a limbii pe tot parcursul activităţii sale, în care, periodic, va invoca numele şi creaţia scriitorului rus pentru a-şi susţine ideile de poetician şi de filozof al limbii. Alături de R.Jakobson, George Steiner sau comentatori şi teoreticieni literari, între care V.Pozner, D.Mirski, V.V.Ivanov, Jean-Claude Lanne, V.P.Grigoriev, vor fructifica creaţia şi gîndirea lui Hlebnikov în tentativa lor de a rediscuta condiţia ontologică a limbii şi a limbajului poetic[25] sau de a elabora o semiotică a textului poetic.

Dar, deşi discipolii au încercat să repună ştiinţa limbii şi a limbajului poetic pe făgaşul trasat de Hlebnikov, anvergura şi îndrăzneala gîndirii hlebnikoviene n-au putut fi reeditate. Căci, pe lîngă fericita întîmplare de a reuni în fiinţa lui un mare poet şi un mare gînditor, Hlebnikov a avut şi simţul justei relaţii cu marea filozofie a antichităţii şi cu ştiinţele secolului XX.

Note

1. Vezi Velimir Hlebnikov, **Semie Hlebnikovîh, Kuokkala, avg. 1915. În Sobranie proizvedenii v V-i tomah** pod red. I.Tînianova i N.Stepanova,

Leningrad, 1928-1933. În continuare, vom cita după această ediţie.

2. Vezi G.Importi, **Poetica e teoria della lingua in Velimir Hlebnikov's: Samovitoe slovo i zaum'. Studia italiana di linguistica teorica ed applicata**, Padova, 1981, 1,2-3;Y.Mignot, **Le champ Khlebnikov. Action poétique**, Paris, vol.63, 1975; A.Ripellino, **Poesie di Chlebnikov**, Torino, 1968; A.Drawicz, **Chlebnikov - mundi constructor.** - "Poezia", 1971, Nr.7; R.Façcani, **Chlebnikoviana**, "Il verri", sesta serie, 1983, Nr.29-30; M.Grygor, **Remarques sur la dénomination poétique chez Chlebnikov, Poetics**, vol.IV, The Hague, Mouton, 1972; W.S.Weststeijn, **Velimir Chlebnikov and the development of poetical language in Russian Symbolism and Futurism**, Amsterdam, 1983.

3. Vezi V.Hlebnikov, **Truba Marsian**, 1916, **Id.**,p.152.

4. Vezi V.Hlebnikov, **Neopublikovanîie**, Moskva, 1944, p.323.

5. Vezi V.Hlebnikov, **Zametki. Obrazcik slovonovşestv v iazîke**, 1917, t.V. p.259.

6. Vezi V.Hlebnikov, **Hudojniki mira**, **Id.**, p.219.

7. **Id.**, p.218.

8. Vezi **Naşa osnova**, 1920, Id., p.241.

9. Vezi V.Hlebnikov, **Truba Marsian**, p.158.

10. Vezi V.Hlebnikov, **Pis'mo dvum iaponţam**, t.V, p.162.

11. Vezi V.Hlebnikov, **Hudojniki mira**, pp.216-217.

12. Vezi V.Hlebnikov, **Razgovor Olega i Kazimira**, 1913, t.V., p.192.

13. Vezi V.Hlebnikov, **Iz zapisnîh knijek**, t.V, p.275.

14. Vezi V.Hlebnikov, **Neizdannaia statia**, 1913, t.V, p.189.

15. Vezi Martin Heidegger, **Întrebare privitoare la tehnică**. În **Originile operei de artă**, Bucureşti, 1982, p.126.

16. Vezi V.Hlebnikov, **Hudojniki mira**, pp.216-217.

17. Vezi **Truba Marsian**, p.158.

18. Vezi V.Hlebnikov, **O slovah, gorodah i narodah**, 1912, t.V, p.173.

19. Vezi V.Hlebnikov, **O stihah**, t.V, p.225.

20. Vezi V.Hlebnikov, **Novoe ucenie o voine**, t.IV, p.19.

21. Vezi George Steiner, **După Babel**, "Univers", Bucureşti, 1983, p.238.

22. Vezi V.Hlebnikov, **Pis'mo dvum iaponţam**, t.V, p.160.

23. Vezi V.Hlebnikov, **Naşa osnova**, pp. 241-242.

24. Vezi V.Hlebnikov, **V.A.Kamenskomu**, 1910, t.V, p.297.

25. Vezi Roman Jakobson, **Quest for Essence of Language**, 1965; George Steiner, **op.cit.**, 1975; V.Pozner, **Littérature russe**, 1929; D.Mirski, **Stati o literature**, 1987,; V.V.Ivanov, **Struktura stihotvorenia "Menia pronosiat na slonovîh..."**, 1971; Jean-Claude Lanne, **Velimir Hlebnikov-poéte futurien**, 1983; V.P.Grigoriev, **Poetika slova**, 1979; R.Duganov, **Kratkoe "iskusstvo poezii" Hlebnikova**, 1974.

SINTAXA ŞI SEMANTICA TEXTULUI POETIC

Studiul textului poetic antrenează domenii teoretice, intre care semantica, sintactica, pragmatica, poetica, stilistica, retorica etc. Această multiplă relaţionare a teoriei textului poetic atestă complexitatea regimului lui de funcţionare şi propune, în acelaşi timp, un nou cadru teoretic de reflecţie asupra literaturii, cadru care, aşa cum o demonstrează cele mai bune lucrări ale formaliştilor ruşi sau ale semioticii poetice de ultimă oră, se suprapune aproape integral pe teoria limbajului poetic. Două chestiuni domină şi organizează numeroasele studii consacrate problemei: cum e cu putinţă textul poetic şi cum funcţionează el? Pe măsură ce s-a încercat răspunsul la prima întrebare, a devenit evident că modelul lingvistic poate oferi soluţii cărora le scapă tocmai aspectul esenţial al fenomenului.

În efortul de definire a literarităţii, formaliştii ruşi, fără a eluda prestigioasa tradiţie retorică, poetică şi stilistică, afirmau la începutul acestui secol că textul literar este un fapt de limbaj, atrăgînd atenţia, însă, că acest limbaj depăşeşte cadrele lingvistice. Trebuie să adăugăm că "impuritatea" lingvistică a limbajului poetic li se părea, reprezentanţilor acestei şcoli, a fi nu atît efectul unei devieri continue de la normă, cît emanaţia transformărilor care se operează prin "procedeu" pentru a actualiza cît mai complet puterea de semnificare a limbii. Sugerînd, prin aceasta, că textul poetic este cu putinţă pentru că însăşi limba îl conţine in potentia, formaliştii ruşi se înscriau într-o direcţie de gîndire mai largă, în care limba, deopotrivă cu literatura, erau puse sub

semnul unei noi ontologii.

Ceea ce a dat filozofia, prin Wittgenstein sau prin Heidegger, si semiotica, prin Ch.Morris, n-a făcut decît să valideze intuiţiile unor mari lingvişti din secolul al XIX-lea, ca W.von Humboldt, Ch.S. Peirce sau A.A.Potebnea, şi să releve necesitatea elaborării unor gramatici ale textului, în general, şi ale textului poetic, în special, gramatici care n-au întîrziat să apară.

Deosebit de eficientă pentru gramatica textului poetic s-a dovedit a fi ideea exprimată, într-o formă sau alta, de toţi gînditorii amintiţi mai sus, că limba şi sensul nu sînt reflexul unei realităţi ontologice sau logice preexistente, ci expresia unui punct de vedere, a unei relaţii. În acest atribut al limbii îşi află literatura temeiul ei constructiv şi de semnificaţie, rezumat de triada: **necuvînt - text poetic** (construcţie de limbaj)- **necuvînt**, sau **Sens** (relaţia scriitorului cu lumea)- **textualizarea acestui sens-Sens** (relaţie a textului cu cititorul şi cu alte semne).

Peirce considera că aranjarea cuvintelor într-o propoziţie trebuie să slujească drept semn iconic pentru ca această propoziţie să fie înţeleasă. Mai tîrziu, Wittgenstein[2] susţine că o frază este un model al realităţii aşa cum ne-o închipuim noi, incluzînd în modelul semnificant subiectivitatea ca percepţie a lumii şi ca factor structurant. Adăugînd la aceasta aserţiunea că, dacă o frază este modelul unui fapt, în mod evident ea poate fi considerată şi proiecţie a unei situaţii posibile, Wittgenstein punea în discuţie o realitate care la Morris va fi definită drept "propoziţie poetică"[2] . Definiţia acestei realităţi primeşte dezvoltări în care "propoziţia poetică" este incorporată genului de propoziţie estetică avînd

atributele: nu cere un denotatum şi îşi atinge plenitudinea în raportul semn-semnificaţie.

Fără a forţa prezenţa obiectului, propoziţia estetică îl "arată" totuşi printr-o "sintaxă estetică"[3], sintaxa unui **unum- multum** care transformă funcţia denotativă a semnului lingvistic în funcţie poetică de reprezentare. Această transformare îşi are sorgintea în intenţionalitatea relaţională a subiectului care, atunci cînd îşi comunică propria înţelegere a lumii, nu poate să nu coreleze raporturile dintre semnele lingvistice cu raporturile dintre lucruri. În acest sens, Ch.Morris observa, pe bună dreptate, că raporturile dintre semnele unui text pot să nu corespundă raporturilor spaţiale dintre lucruri, dar că, totuşi, fiecărei relaţii spaţiale dintre semne îi corespunde o relaţie între obiectele denotate cu aceste semne[4]. Sintaxa estetică, deci, poate să apară nu numai ca funcţie de intenţionalitatea relaţională a subiectului, ci şi ca funcţie de sintaxă a lumii, rezumată de realitatea că un obiect oarecare nu poate fi imaginat în afara posibilităţii de combinare cu alte obiecte într-o situaţie de fapt. Şi, deşi între sintaxa estetică şi sintaxa lumii se instituie relaţia de asemănare, iar nu de izomorfism, după cum remarca tot Ch.Morris, discursul estetic este mai designativ decît toate celelalte forme ale discursului.

Întrebîndu-se ce anume semnifică discursul estetic, dacă nu semnifică obiecte, semioticianul american şi, împreună cu el, M.Bahtin, consideră că designatum-ul cuvîntului poetic este valoarea[5]. Dispoziţia apreciativă care ne propune semnificaţia axiologică a obiectului în sintaxa estetică izolează această semnificaţie într-un "mediu" în care ea poate fi observată direct. Acest mediu este incorporat unei sin-

taxe care, vehiculîndu-l, are menirea de a-i spori valoarea de **icon**, de a ne sugera structura însăşi a lumii externe, ca semnificaţie.

Ca "partea cea mai materială a părţii celei mai imateriale între trup"[6], cum o socoteşte Nichita Stănescu, sintaxa este condiţia necesară şi obligatorie a existenţei obiectului estetic. Pentru discuţia pe care ne-o propunem în continuare, să mai reţinem o remarcă a poetului nostru din eseul **Fiziologia poeziei sau despre durere** cu privire la caracterul reversibil al raportului dintre sintaxă şi morfologie: "Ca vehicul poetic, cuvîntul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintactice, integrîndu-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază are valoarea funcţională a unui singur cuvînt, sau chiar a unui singur fonem"[7]. Ideea aceasta este completată în mod fericit de enunţarea, în acelaşi loc, a relaţiei dintre sintaxă şi semantică: "sintactic vorbind (cuvîntul) provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic"[8].

Sintetizînd, vom observa că sintaxa poetică este un fenomen extrem de complex, care, departe de a se reduce la domeniul figurilor sintactice pe care i-l subscria B.Tomaşevski în **Poetica** sa, îşi subsumează fenomene ca eufonia, ritmica, sintaxa narativă, compoziţia, ea fiind definitorie, după părerea noastră, nu numai în structurarea textului ca atare, dar şi în configurarea genurilor literare. De altfel, acest domeniu al sintaxei poate fi dedus din definiţia pe care Morris o dă **sintacticii** ca ramură a semioticii, care "se ocupă cu problema combinării semnelor şi a transformării lor"[9]. O înţelegere similară a problemei ni se pare a fi implicată şi în **Linquistique et littérature** de R.Barthes (1968),

in **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du language** de A.J.Greimas şi J.Courtés (1979) sau în volumul **Sintaksis teksta**, apărut la Moscova în 1979 şi însumînd texet aparţinînd şcolilor poetice americană, franceză, italiană, spaniolă, poloneză, rusă. Dacă sîntem de acord cu punctul de vedere al autorilor menţionaţi asupra obiectului şi funcţiilor sintaxei, atunci trebuie să constatăm că dimensiunea sintactică a semiozei a fost mult simplificată de poetica tradiţională şi de ştiinţa literară de orientare stilistică şi că, în prezent, doar sintaxa narativă a beneficiat de studii temeinice şi convingătoare.

Numeroasele studii care au încercat să explice specificul textului liric şi al textului narativ prin faptul că primul este în versuri iar cel de-al doilea - în proză n-au făcut decît să impună cu necesitate căutarea altui criteriu de diferenţiere, dat fiind că în multe literaturi aceşti indici formali au o altă semnificaţie. În deceniul al treilea al secolului nostru, M.Bahtin ne oferă deja cîteva repere în această chestiune, cu studiile lui despre conţinut şi formă, despre cuvîntul romanesc şi despre timp-spaţiul literar.

Să amintim dintre aceste repere importante sintagma bahtiniană **sentimentul generării active a sunetului semnificant** care primeşte sensul de instanţă discursivă prin excelenţă sau de organism creator interior. Din acest focar de activitate generatoare iau naştere ritmul, intonaţia şi orice ordine a obiectelor şi enunţului, după părerea poeticianului rus. Situîndu-se, cu intenţie, la distanţe diferite faţă de cuvînt, această instanţă creează trei forme discursive: identificarea totală a autorului cu cuvîntul său caracterizează discursul liric, refracţia cuvîntului propriu prin cuvîntul străin

generează discursul narativ iar reprezentarea cuvîntului străin pe fondul absenţei cuvîntului propriu devine atributul discursului dramatic. De aici prezenţa sintactică a eului auctorial şi a obiectivărilor lui, care devin un moment constructiv al formei.

Activitatea generativă, aflată sub semnul celor trei modalităţi de raportare la cuvînt, ia în stăpînire legăturile dintre obiecte şi cuvinte, precum şi legăturile dintre cuvinte prin hipotaxă şi parataxă. Ea prezidează legătura fiecărui cuvînt cu începutul şirului, vecinătatea nemijlocită şi relaţiile la distanţă, poziţia centrală sau periferică, raporturile de simetrie şi asimetrie în text etc.

În anul 1924, M.Bahtin semnala că prezenţa organismului creator interior nu este identică în toate genurile, ea fiind maximă în poezie, minimă în roman şi aproape inexistentă în textul dramatic. Expresia sintactică a perspectivei subiectului în poezia lirică îl îndreptăţeşte pe cercetătorul rus să definească discursul liric ca discurs "monolingv" sau "monostilistic"[10]. Proiectată pe fondul teoriei generale a dialogismului limbii, această definiţie bahtiniană scoate în evidenţă faptul că "monologismul" discursului poetic este un aspect al "construcţiei" lui. Tensiunea dintre intenţionalitatea monologică a instanţei enunţiative şi dialogismul originar al limbii dă naştere unei sintaxe de tip "intensiv" care este sintaxa discursului liric. Această sintaxă concentrează într-un punct unic cele trei momente ale discursivizării enunţate de Greimas şi Courtés: actorializarea, temporalizarea şi spaţializarea. Pretutindeni în textul liric vom găsi numai personalitatea lingvistică a autorului, timpul enunţiativ al acestei personalităţi şi spaţiul conştiinţei

enunţiative. Încadrarea discursului în diferite secvenţe metrice nu face decît să etaleze această hegemonie a instanţei auctoriale şi să atragă timpul şi spaţiul discursului spre limita zero-infinit.

Apelînd la limbă în toate momentele ei, sintaxa intensivă a textului liric subordonează aceste momente intenţiilor "eului", instanţei lui intonative şi apreciative, care realizează efecte de macrosintaxă (compoziţionale) la nivelul microsintaxei (organizarea fonetică a limbajului, asociaţii lexicale). Supuse unei poziţii semantice unice, sunetele devin echivalent al expresiei şi cuvîntului, iar organizarea lor se identifică cu o organizare de ordin sintactic, în care operează legile sintaxei estetice: măsura, ordinea, numărul[11]. De unde putem conchide că în textul liric unitate sintactică poate fi o secvenţă fonică, o unitate intonaţională sau o figură. Reversibilitatea sintaxă-morfologie, sintaxă- semantică despre care vorbea Nichita Stănescu este scoasă în evidenţă de acest tip de sintaxă care manifestă în stare pură legea economiei de expresie şi a maximului de semnificaţie. Ea antrenează cuvîntul şi sunetul într-o mişcare permanentă spre simbol şi discursul spre o spunere de sine a eului, suprapersonalizat prin anularea timpului şi spaţiului propriu într-o timpspaţializare în stare pură.

Cele spuse mai sus ni se par valabile şi/sau, mai ales, pentru lirica modernă care, aşa cum remarcă H.Friedrich şi R.Barthes, tinde să anuleze intenţionalitatea relaţională a discursului. În această lirică, explozia orbitoare a cuvîntului care se desface din determinarea lui relaţională nu neagă funcţia semantică a sintaxei, ci, dimpotrivă, o confirmă în ipostaza ei limită de icon al realului, resimţit

ca existență haotică de obiecte disparate. De exemplu, sintaxa aglutinantă futuristă manifestă cuvîntul în forma lui generică, îi pune în evidență calitatea de simbol, cu modalitatea lui: **esse in futuro**, descrisă de Ch.S.Peirce, Roman Jakobson sau de poeți ca Mallarmé, A.Belîi, Velimir Hlebnikov[12]. Mai mult decît atît, experimentele în grafia poeziei moderne (să ne referim numai la realizările lui Maiakovski, G.Apollinaire sau A.Breton) fac explicită semnificația iconică a sintaxei, văzută ca mulțime de cuvinte, încremenite într-un moment al mișcării lor și "arătînd" lumea ca formă plastică sau ca un conglomerat de obiecte.

Perceput el însuși ca un simbol, textul poeziei poate fi unitate sintactică minimă pentru construcții mai întinse în care intenționalitatea relațională devine din nou operator sintactic principal. Este vorba de cicluri, părți, cărți de poezie, construite după acest principiu, îndeosebi în poezia simbolistă și modernă.

Afirmația lui Peirce cu privire la caracterul sintactic al propoziției estetice s-a verificat în numeroasele studii de gramatică narativă pe care le-a dat școala rusă, franceză și italiană.

Revenind la remarca lui M.Bahtin cu privire la distanța dintre eu și cuvînt, vom considera că sintaxa extrem de complexă a narativității își are originea în distanța variabilă pe care o stabilește instanța discursivă între cuvîntul propriu și cuvîntul străin. În acest spațiu, textul narativ modelează dimensiunile temporale și sociale ale existenței, îi recreează acesteia mișcarea, prin resuscitarea dialogismului originar al limbii într-o construcție plurilingvă și pluristilistică, în care timpul, spațiul și limba devin concomitent subiect, obiect și

mijloc de reprezentare. În cazul textului narativ, perspectiva subiectului include două instanţe semantice: semantica fundamentală şi semantica discursivă, ale cărei acumulări semantice se înscriu sub forma sintaxei în extensie a discursului, la nivel de suprafaţă. Referindu-se la acest aspect, R.Barthes stabilea în **Introduction à l'analyse structurale du récit** că povestirea ţine prin natura ei de frază, iar A.J.Greimas şi J.Courtés defineau, în **Sémiotique**, semantica discursivă ca totalitate de procedee de actorializare, temporalizare şi spaţializare a discursului. Dacă în discursul liric aceste trei procese erau orientate, în principal, pe verticala eului, în discursul narativ ele se manifestă ca orizontalitate, obţinută prin multiplicare şi succesiune.

Din cele spuse mai sus ar urma să conchidem că unitatea sintactică minimă a textului narativ este propoziţia. De altfel, Greimas constata în **Sémantique structurale**, (1966, p.173) că propoziţia-enunţ este în acelaşi timp un mesaj şi un dialog, că ea se înfăţişează ca un "spectacol" pe care vorbitorul şi-l dă sieşi. Recunoaşterea acestui fapt i se pare lui Cesare Brandi a fi temeiul definirii nucleului din care s-a dezvoltat forma narativă şi cea dramatică[13], respectiv, forma **curgerii** vieţii şi forma **intrării ei în criză**, am spune noi.

Discursul narativ se prezintă şi ca un flux lingvistic încadrat, pe orizontală, de limitele textului. Această înlănţuire, care pare fără fisuri, este orientată dinspre **incipit** spre **sfîrşit**, sub semnul unei intenţionalităţi totalizante care conferă prezenţă obiectelor şi cuvintelor, ş-şi trece propria prezenţă în plan secund. Afirmînd ceva despre cineva sau despre un lucru, intenţionalitatea anunţă deja un subiect care-şi va dezvolta propriile determinări de prezenţă prin act:

faptă sau vorbire, implicînd un timp şi un spaţiu anumit de desfăşurare. În acest moment textul se deschide spre sintaxa **obiectului**, care, păstrînd amprenta sintaxei realului, va realiza totuşi doar iluzia legităţii ei cauzale. Prezenţa pregnantă a obiectelor, întîmplărilor, dialogurilor etc. în textul narativ este cauză nu atît pentru alte întîmplări, obiecte, dialoguri, cit pentru semnificaţia lor structurantă şi apreciativă. Că lucrurile stau aşa ne-o confirmă prozatorii înşişi care au dislocat sintaxa acestui nivel al obiectului, etalînd momentul construcţiei şi îndreptînd interesul cititorului spre instanţa constructoare, ca purtătoare a sensului ultim.

Acest procedeu de dislocare a sintaxei referentului este un mod discursiv, printre multe altele (între care retardarea, condensarea timpului, tematizarea, figurativizzarea), de a scoate obiectul din matricea lui existenţială şi de a face din el un protagonist al "parusiei"[14]. Termenul "parusia" este folosit aici în accepţia lui Cesare Brandi şi presupune mişcarea: de la prezenţa obiectului la prezenţa sensului, prin prezenţa cuvîntului.

Evocarea referentului şi prezentarea lui în act vor fi inserate în permanenţă frazei-enunţ (alineat, capitol, parte)care poate să aibă sau să nu aibă un subiect explicit. Prin frazaenunţ, cumulul de semnificaţie: social, istoric, moral, lingvistic, comportamental urcă spre expresie. Prinse în acest proces de transformare, chiar semnele care indică raporturi speciale între alte semne (pauza, intonaţia, topica) dobîndesc o dimensiune semantică. Cum remarca T.Todorov[15], aceste semne exprimă în mod direct funcţia poetică ce atrage atenţia asupra actului comunicării ca atare. Amplasate în acelaşi şir cu fenomenele şi obiectele, semnele pur sintactice

transferă asupra lor funcţia lor relaţională, sugerîndu-ne prin aceasta că toate formează împreună un **continuum** în care coexistă universul poveştii, (cu fiinţele şi obiectele lui care se mişcă după legi specifice), şi universul lingvistic, (în care normele sintactice guvernează frazele şi le impun o anume ordine).

În acest **continuum** care trebuie să fie imaginea însăşi a fluxului vieţii se întîlnesc mulţimi de segmente discursive (fiecare cu timpul, spaţiul şi cuvîntul propriu) şi ierarhii semantice multiple. Segmentele discursive (marcate sau nu în text prin diviziuni spaţiale) acumulează structuri elementare de sens (sensul întîmplării, al personajului, al datării, al dialogului sau descrierii),propunîndu-le ca semnificat pentru naraţiune în întregul ei. Dispunerea în naraţiune a acestor segmente intenţionează crearea unei iluzii referenţiale, dincolo de semnificaţia referenţială pur obiectuală. Astfel, aşa cum observă Greimas, secvenţelor sintactice mai întinse le corespund acumulările semantice cele mai profunde[16], acumulări realizate prin extensie (a fi inclus sau a include) şi prin direcţionare (identificare sau diferenţiere)[17]. La acest nivel, timpul, spaţiul şi obiectul se intersectează, formînd o realitate pur estetică, în care funcţia iconică se deplasează dinspre asemănarea cu referentul spre asemănarea cu subiectul obiectului estetic şi, prin aceasta, spre un sens supratextual.

Chiar dacă discursul se închide totdeauna asupra instanţei enunţiative, sintaxa îşi ia libertatea de a sugera că mişcarea ei este autonomă şi infinită, ea participînd la textul lumii şi la textul culturii. Cel puţin aceasta pare să fie semnificaţia structurilor deschise, care mimează absenţa **incipitului** sau a **finalului**, sensul intertextualităţii, în forma ei cea mai

simplă de colaj, sau al textelor narative puternic dramatizate.

Dacă R.Barthes şi T.Todorov vedeau modelul sintactic al naraţiunii în frază, după cum s-a văzut, Cesare Brandi consideră că textul dramatic are acelaşi model. Afirmaţia este plauzibilă dacă acceptăm concepţia lui Greimas privind potenţialitatea teatrală a frazei.

De altfel, şi Aristotel semnala că modul de existenţă a lumii în textul dramatic este modul de **a fi în act**. În acest context, el întrezărea că modalitatea lui a fi în act presupune nu numai prezentificarea subiectului, dar şi a spaţiului şi a timpului, ca emanaţie a actului. Poeticianul definea această prezentificare ca articulare a textului pe modelul limbii, orientat spre spectacol. Iată cum, din capul locului, premisele de analiză a textului dramatic diferă oarecum de cele recunoscute ca valabile pentru textul liric şi narativ.

Un reper de primă importanţă în stabilirea specificului textului dramatic ni-l oferă afirmaţia lui Cesare Brandi conform căreia "teatrul se naşte din etalarea funcţiei sintactice"[18]. Pentru cercetătorul italian âctantul, în calitatea sa de subiect al unui enunţ, conţine implicit o întîmplare şi, prin aceasta, este **in potentia** personaj. Această întîmplare, cum specifică acelaşi poetician, este **pecetea** personajului şi apare ca o condiţie a oricărei acţiuni (predicat) a lui. Resimţită, pretextual, ca o intenţionalitate stabilă, îndreptată într-un anumit sens, pecetea este temeiul funcţiei portante a personajului, precum şi germenele intrigii ca **punere în act**. Trama ca nucleu narativ al textului dramatic este întreruptă în continuitatea ei de prezenţa optică şi fonică pe care o realizează personajul, prezenţă marcată

grafic prin izolare (şir finit avînd în capul lui numele personajului) şi care impune cuvîntul şi liniştea dintre cuvinte.

Aşadar în textul dramatic, intenţionalitatea auctorială îşi asumă, pe lîngă funcţiile discursive pe care şi le exercită în textul poetic sau narativ, şi funcţia teatralităţii aşa cum o înţelege D. Diderot în eseul **Despre poezia dramatică**[19]. În accepţia marelui iluminist francez, această funcţie prescrie o notaţie specifică ce înglobează în acelaşi plan gesturile, expresiile, cadrul spaţial şi temporal, o notaţie sintactică ce izolează şi obiectualizează cuvîntul prin personajul-replică dar şi uneşte replicile în scene şi acte, după criterii impuse de o acţiune, un timp şi un spaţiu riguros determinate: acţiune scenică, timp scenic, spaţiu scenic. Trecerea între paranteze a cuvîntului auctorial în indicaţiile scenice, lista personajelor, numerotarea scenelor şi actelor atestă, şi grafic, trimiterea de la text spre spectacol. De aici privit, textul se dovedeşte a fi semn al spectacolului. Odată spectacolul realizat, acesta devine semn al textului.

În spaţiul şi timpul scenic, pe care ni le relevă nu numai diviziunile textului sau remarcile autorului, ci şi intensitatea însăşi cu care se desfăşoară acţiunea (viteza de derulare a replicilor şi prezenţa unui moment culminant în tramă), replicile, pantomima sau fizionomia personajului sînt prinse într-un raport de similaritate esenţială. În temeiul acestei similarităţi, cuvîntul poate înlocui gestul, iar gestul supleneşte cuvîntul, amîndouă aceste semne înscriindu-se în personaj, care, în evoluţia lui, se manifestă ca un cuvînt sau ca un gest mimic, adică se reduce la **pecete** (sens fundamental) şi dezvoltă această pecete în conotaţii. Replica însăşi, care este portanta fonică a personajului, devine mo-

ment al acţiunii, secvenţă sintactică prin care textul merge spre extensie, dar se şi contrage în numele care anunţă replica şi care, prin aceasta, îndeplineşte funcţia de element de legătură (în secvenţa sintactică a scenei şi actului).

Prin aceeaşi dublă calitate a replicii personajului, textul dramatic se întoarce şi spre prima instanţă enunţiativă: instanţa auctorială. În sprijinul acestei afirmaţii vine şi împrejurarea că, pe orizontala textului, replica este întreruptă de remarci ale autorului asupra modalităţii care, adeseori, devin adevărate inserţii ale narativului în dramatic. Ceea ce înseamnă că replica ar trebui analizată în mişcarea ei nu numai spre altă replică şi, deci, spre finalul textului, dar şi înapoi, spre nume, şi de aici spre conştiinţa generatoare a numelui. De altfel, tendinţa spre narativizare a dramaturgiei moderne este tocmai un mod de a spune că textul dramatic este şi literatură, nu numai teatralitate.

"Golurile" de acţiune dramatică prin care perspectiva auctorială se face prezentă în text pot fi privite, în cazul acesta, ca semnale asupra semnificaţiei de ecran a acelor *n*-instanţe-personaje, care acţionează în tramă, ca indice al iluziei **prezenţei** fiecăruia dintre aceste personaje ca **persona** şi al realităţii prezenţei lor ca sens. Astfel ne putem explica fenomenul de **tematizare** a personajului dramatic şi de **metaforizare** a lui prin cumulul de apariţii fonice, mimice, fizionomice.

Textul dramatic clasic şi-a înscris în straturile de profunzime aceste fenomene în timp ce multe din textele moderne au făcut din ele procedee redutabile de structurare a sintaxei însăşi, dînd naştere teatrului simbolist, poetic etc. Modernitatea demonstrează, în acest fel,că există un model sintactic

dramatic care permite modelările secunde ale manierei, stilului, autorului, aşa cum genul poetic şi genul narativ au un model sintactic, o formă ce poate fi recunoscută dincolo de manifestările ei particulare.

Note

1. Vezi L.Wittgenstein, **Tractatus logico-philosophicus**, 1921. Vezi şi comentariile lui Guido Morpurgo-Tagliabue, în **Estetica contemporană**, I, Bucureşti, 1976, (par.**Sintaxa şi stilistica formalismului**); T.de Mauro, **Introducere în semantică**,1978.

2. Vezi Ch.W.Morris, **Aesthetics and the Theory of Signs**, 1939; **Science, Art und Technology**, 1939. Vezi şi Carlos Bousoño, **Teoria expresiei poetice**, capit. **Dinamismul expresiv**, în care se foloseşte sintagma "ritmul sau sintaxa expresivă", "dinamismul expresiv al construcţiei verbale" pe care o pune în relaţie cu "imitaţia poetică" (pp.199, 204).

3. Vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, **Estetica contemporană**, I,Buc.1976, p.74.

4. Vezi Ch.Morris, **Foundation of the Theory of Signs**, Chicago, 1935, apud.**Semiotika** (antologie), Moscova, 1983, p.61. Vezi şi **Sintaksis teksta**, Moscova, 1979.

5. Vezi M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, Buc.1982, (capit. **Problema conţinutului, a mate-**

rialului şi a formei în creaţia literară, 1924, pp.43-109).

6. Vezi Nichita Stănescu, **Amintiri din prezent**, Bucureşti, 1985, p.108.

7. **Ibid.**, p.195.

8. **Ibid.**, p.199.

9. Vezi Ch.Morris,**Foundations**, apud.**Semiotika**, p.54.

10. Vezi M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, Bucureşti, 1982, p.120. Vezi şi V.V.Vinogradov, **O hodojestvennoj proze**, M.L. 1930, care pentru a numi instanţa generativă în text foloseşte termenul de "auctorialitate" (**avtorstvo**), ca structură semantică plasată la nivelul de suprafaţă a textului.

11. Vezi I.Tînianov, **Problema stihotvornogo jazîka**, Pet.1924; B.Tomaşevski, **Teoria literaturii. Poetica**, Bucureşti, 1975, p.125; V.Jirmunski, **Teoria stiha**, Leningrad, 1975, p.430,439; Mikel Dufrenne, **Fenomenologia experienţei estetice**, Bucureşti, 1976; Guido Morpurgo-Tagliabue, **Estetica contemporană**, Bucureşti, 1976, I, p.74.

12. Vezi Ch.S.Peirce, **Speculative Grammar**, începută în 1860; R.Jakobson, **Quest for Essence of Language**, 1965; S.Mallarmé, **Crise de vers**, 1886-1892-1896; A.Belîi, **Jezl Aarona**, 1917; V.Hlebnikov, **O sovremennoi poezii**, 1920; **Naşa osnova**, 1920.

13. Vezi Cesare Brandi, **Teoria generală a criticii**, Bucureşti, 1985, p.170.

14. Vezi Cesare Brandi, **Teoria generală a criticii**, Bucureşti, 1985, p.122.

15. Vezi T.Todorov, **La notion de la littérature**, în **Semiotika**, p.360.

16. J.Greimas, **Sémiotique**, în **Semiotika**, p.524.

17. Vezi T.Todorov, **Sémiotique de la littérature**, în **Semiotika**, p.354

18. Vezi Cesare Brandi, **Op.cit.**, p.170.

19. Vezi şi B.Tomaşevski, **Teoria literaturii. Poetica.** Pierre Larthomas, **Le langage dramatique**, Paris, 1972; Sorina Bălănescu, **Dramaturgia cehoviană. Simbol şi teatralitate**, Iaşi, 1983.

II. FORME LIRICE

TIMPUL LIRIC

> **Zénon, cruel Zénon, Zénon d'Elée**
> **M'ás-tu percé de cette flèche ailée**
> **Qui vibre, vole et qui ne vole pas...**
> **Le son m'enfante et la flèche me tue.**
> **Ah, le Soleil! Quelle ombre de tortue**
> **Pour l'âme, Achille immobile à grands pas.**
> **(P.Valéry, Le Cimetière Marin)**

În **Estetica transcendentală** Kant consacră Spaţiului şi Timpului aserţiuni privind esenţa exteriorităţii şi interiorităţii. Fiind forme ale simţului extern şi, respectiv, intern, spaţiul şi timpul se relevă a fi, în înţelegerea kantiană, expresia conştiinţei în act, ca in-formare a lumii şi a sinelui. Din demonstraţia filozofului asupra "realităţii" celor două componente ale esteticii transcedentale, reţinem afirmaţia despre existenţa timpului ca "formă reală a intuiţiei interne"[1], formă care-şi manifestă realitatea prin faptul că "subiectul, care este obiectul acestui simţ, ar putea fi reprezentat de el numai ca fenomen"[2]. Este aici deja implicată ideea contopirii interiorităţii spiritului cu existenţa lui exterioară, pe baza căreia Hegel îşi va dezvolta teoria asupra artei şi poeziei. Subliniind legătura intimă a timpului cu interioritatea eului, Hegel va releva caracterul indirect şi aluziv al cunoaşterii timpului, resimţit ca misterios în fiinţarea lui, întrucît "fiind nu este şi, nefiind, este" (s.a.)[3]. Din condiţia timpului de a nu fi, ci de a se face, precum şi din atributul spiritului de a fi în timp şi de a putea ieşi din el, se naşte o

situaţie"nefamiliară" şi chiar tragică, dar şi o deschidere infinită a spiritului care se plasează totdeauna dincolo de orice formă prin care s-ar putea exterioriza.

Un fenomen prin care subiectul se reprezintă pe sine ca formă a simţului intern, deci ca temporalitate, este, fără îndoială, limba. Prin limbă ni se oferă crîmpeie din lumea misterioasă care este timpul, lume parcă închisă în sine, în comparaţie cu lumea deschisă a spaţiului, dar avînd capacitatea de reflectare a unei nu mai puţin misterioase oglinzi în care, cum spune Hegel, nu numai "interiorul eului răsună lui însuşi în mod perceptibil urechii"[4], ci în care se contemplă şi "sinea generală a speciei umane"[5]. Privită din acest unghi, limba ne apare ca un conţinut pur ce traversează eul, tocmai pentru că, aşa cum declară toţi poeţii care au meditat la natura limbii, cuvîntul "e înzestrat cu dimensiunea timpului", putînd fi "în simultaneitate cu orice şi oricînd"[6]. Identificăm în aceste propoziţii acea "esenţă a limbii" pe care o caută filozofia limbajului şi pe care Roman Jakobson, preluîndu-l pe Peirce, o defineşte ca un fiind într-un viitor nedefinit[7]. Poate că aici ar fi de căutat şi matricea genericităţii, pe care, împreună cu G.Genette şi Jean-Marie Schaeffer[8], o putem considera arhidiscursivitate şi/sau arhitextualitate sau model sintactic.

"Fenomenalizarea" limbii, care este formă pură a timpului, în actul vorbirii şi al scrierii curente, iar apoi în cel al discursivizării poetice, îi va evidenţia aspectele temporale palpabile (măsurabile) sau îi va crea dimensiuni temporale noi, parcă nu atît pentru a o pune în act, cît pentru a-i statua condiţia de text ideal, de dincolo de cuvinte.

Prin actul vorbirii sau scrierii, limba intră în istoricitate,

căpătînd o specificitate şi o limitare, deopotrivă, subiective şi obiective. Astfel se creează un plurilingvism în care semantica pură a timpului se particularizează, exteriorizîndu-se în cantitate, succesivitate, tranzitivitate şi ritmicitate. Acestea sînt dimensiuni temporale "fizice", de ordin cantitativ, plasate, toate, între un **început** şi un **sfîrşit** al enunţului, vorbit sau scris. Segmentînd timpul cu durata sunetului, silabei, cuvîntului, sintagmei, propoziţiei ş.a.m.d., limbajul îl şi construieşte ca flux al comunicării, ca "schimbare", în accepţia aristotelică (schimbare prin contradicţie) şi ca ireversibilitate. Momentul "spunerii" se depărtează de noi în chiar clipa realizării lui, trecînd în trecut. Pe de altă parte, indiferent de timpul gramatical folosit, orice enunţ este un act prezent. Paradoxele acestea ale limbajului sînt în măsură să releve, după George Steiner, "forţa absolut fundamentală a cuvîntului omenesc de a depăşi şi de a contesta ≪situaţia de fapt≫"[9].

Acestor paradoxe trebuie să le adăugăm calitatea insolită a limbajului de a fi actualizare a temporalităţii pure şi de a realiza o spaţializare prin nevoia irezistibilă a spiritului uman de a reprezenta şi de a măsura. Situaţia aceasta relevă nu numai o structură comună spaţiului şi timpului, ca structură a unui continuum divizibil la nesfîrşit, dar şi condiţia limbii de a fi spaţio-temporalizare ca **mişcare** sau **dinamică**, generate de tensiunea operaţiilor de succesivitate şi de includere.

În aceste particularităţi ale limbii stă şansa limbajului poetic care, prin spaţialitatea textualizării şi prin simultaneitatea textului ca operă suficientă sieşi, smulge cuvîntul din fluxul spunerii şi din coordonatele lui temporale obiective (de succesiune şi de durată), pentru a-l include sintaxei "prezen-

tului viitor"[10] al sensului simbolic şi al timpului pur în care se înscrie forma poetică[11].

Pentru a realiza acest timp al formei, limbajul poetic trebuie să textualizeze timpul limbii, timpul realului (al obiectului) şi timpul subiectului ("Timpul lucrurilor şi timpul oamenilor sînt diferite, aşa cum par a arăta teoria informaţiei şi fizica modernă?" - se întreabă fizica însăşi[12]). Funcţia lui este să construiască discursul unui **eu** despre raporturile lui cu lumea în care să ni se releve nu numai formula unui cuget, cum spune A.Rimbaud, dar şi "cantitatea de necunoscut ce se trezeşte la vremea lui (a poetului) în sufletul universului"[13].

Aristotel semnala în **Poetica** sa că poetul nu-şi schimbă persoana. Observaţia poeticianului implică invocarea şi stabilirea unei diferenţe specifice pentru genul liric în comparaţie cu genul dramatic şi epic. Preluată şi adîncită de cercetarea literară ulterioară, afirmaţia stagiritului s-a dovedit esenţială. Hegel face din **eu** "centru şi conţinut al poeziei lirice". Vorbind despre **eu**, filozoful german îi subliniază caracterul formal de unitate a subiectului cu sine însuşi, unitate prin care "subiectul poetic concret, **poetul** (s.a.) trebuie să se instituie pe sine"[14]. Înţelegem din aceste propoziţii hegeliene că, deşi filozoful recunoaşte că "efuziunea lirică se află cu **timpul** (s.a.), ca element exterior al comunicării, în relaţie mult mai strînsă decît naraţiunea epică"[15], el nu consideră **eul poetic**, pur şi simplu, un emiţător al mesajului, ci formă a sensului poetic obţinută pe baza principiilor structurante de **particularizare şi singularizare**.

Particularizarea şi singularizarea, adică aducerea realităţii refractate de gîndirea şi simţirea personală spre sen-

sul de interioritate, sînt resimţite de poeţi ca "îndepărtare", ca obiectivare în raport cu sinele şi cu lumea. În acest sens, cunoscutei expresii rimbaldiene "Eu este altcineva" îi putem adăuga întrebarea altui mare poet, Velimir Hlebnikov: "Cîntecul nu este oare fugă de sine?"[16] sau afirmaţia lui Vladimir Maiakovski: "Pentru a crea opera poetică este necesar un transfer de timp şi de spaţiu (...) o modificare a planului în care s-a petrecut un fapt sau altul; distanţa este obligatorie. (...) El (poetul) trebuie să ajungă din urmă timpul"[17]. Toate textele invocate validează situaţia cu totul paradoxală a prezenţei pronumelui "celui mai personal" în textul liric.

Eu în textul liric reprezintă un **eu** de a doua natură, care nu este liber de acţiunea lumii (obiectului), după cum lumea, la rîndul ei, se dezvăluie în raportul **eului** cu ea. Prin observaţie, eul primeşte o informaţie, această achiziţie fiind totdeuna ataşată unei perturbări inevitabile a faptului observat, ca şi a observatorului. Tocmai această perturbare a informaţiei înregistrată şi de teoria informaţiei[18], este etalată de spaţiul poeziei în care entropia fenomenelor pare să crească prin individualizare. **Eul liric** se formează prin această dublă perturbare (a observatorului şi a obiectului observat), ca obiectivare a trăirii personale în **forma trăirii personale**, figură poetică avînd semnificaţia generală a poetului esenţial şi absolut, precum şi sensul fiinţei individuale. Împreună cu variantele lui, **noi** sau **tu**, pronumele eu trimite, din textul liric, la un sens neînscris în codul limbii, la o enigmă creată, în primul rînd, în procesul de in-formare a eului lingvistic.

În această ipostază, eul se confruntă cu un "existent"

în obiectualitatea lumii şi a limbii, construind discursul liric prin întrebări puse acestui existent din lume şi din limbă[19]. Interogînd lumea şi cuvîntul lingvistic, el se instituie în instanţă discursivă nu numai ca generator al enunţului, dar şi ca punct de sosire a tuturor transformărilor textuale. Prin înscrierea lui succesivă în spaţiul textului liric se realizează cucerirea progresivă a sensului nou ca realitate multietajată. Situat în permanenţă în centrul construcţiei sintactice de acumulare a sensului, subiectul textului liric (chiar şi atunci cînd se retrage în spatele obiectelor şi al epicului, ca în poezia obiectuală sau epică, el îsi păstrează această poziţie centrală în text) se depersonalizează, atenuînd concreteţea şi extensia spaţio-temporală a eului biografic. În schimb, el va etala o concreteţe emoţională **intensivă**, determinantă pentru **monologismul**[20] discursului pe care-l construieşte.

Supunînd toate momentele limbii doar intenţiilor proprii, subiectul liric reduce distanţa dintre sine şi cuvînt. Prin această operaţie cuvîntul liric pare a-şi uita "textele anterioare", cum afirmă J.Kristeva, în spiritul lui M.Bahtin. Discursul liric se naşte parcă odată cu imaginea **eului poetic** care se textualizează. Situaţia este rezumată, credem, de imperativul poetic pe care A.Rimbaud îl formulează atît de clar: "a găsi un limbaj", imperativ însoţit de propoziţii nu mai puţin semnificative aparţinînd aceluiaşi poet: "Ar trebui să fii, să te faci vizionar" şi "(poetul) va trebui să-şi facă simţite, palpate şi ascultate **invenţiile**" (s.n.)[21].

Poezia a dovedit, în toate căutările şi variantele ei formale şi istorice, că a găsi un limbaj înseamnă a te descoperi într-un moment privilegiat care descompune şi totodată întemeiază lumea, a te instala într-o situaţie profetică de ambiguitate

pură şi a orienta, din miezul acestei situaţii, cuvintele spre marea logică a simbolurilor de dincolo de cuvinte. În ultimă instanţă, aceasta înseamnă a-ţi organiza eul pentru o altă temporalitate decît aceea a lumii în care eşti.

În acest scop, discursul liric foloseşte perspectiva tematică pe care o transformă succesiv în cîteva perspective figurative textuale. Suprapunerea perspectivei originare tematice pe cea figurativ-transformatoare ca perspectivă sincronă dă naştere unui spaţiu dens, structurat pe o mulţime de nivele, atît pe orizontala cît şi pe verticala textului.

În acest proces complex de structurare, eul poetic, unic actant, propune ca moment generativ propriul spaţiu şi timp interior. Atrase spre acest interior, timpul şi spaţiul lumii, cu toate obiectele lor, devin mai pregnante, mai dense şi mai perceptibile. Dar, insolitînd obiectul cu timpul şi cu spaţiul lui propriu, eul liric procedează, de fapt, la o sensibilizare a **stării poetice** care creează condiţia intensităţii fără timp a poemului ca sens.

La eludarea condiţionării spaţio-temporale a eului liric concură şi sintaxa iterativă a textului care nu va urmări să creeze iluzia referenţială, ci să transmită maximum de sens privind viaţa conştiinţei într-un text care, ca obiect, ocupă un timp şi un spaţiu minime. Este vorba de timpul şi spaţiul interior al poemului, înţeles ca ceva în sine identic, aşa cum, pe bună dreptate, gîndeşte Roman Ingarden. Poeticianul polonez distinge, în acelaşi timp, "faze" ale operei/poemului prin care este marcată succesiunea componentelor discursive în timp şi situarea lor în spaţiul închis al textului, limitat de un început şi de un sfîrşit. Cu această ocazie se cuvine totuşi să remarcăm, din nou, că poezia lirică nu cuprinde entităţile

materiale discursive pe care le cuprind proza şi dramaturgia, în sensul că aceste entităţi actualizează alte nivele ale semnului lingvistic şi că ele au dimensiuni minime pe orizontala textului, structurat după un principiu sintactic intensiv prin excelenţă. În afara acestui timp şi spaţiu al poemului, pe care-l sesizează chiar actul lecturii (ca succesivitate, ca mişcare de la un sunet la altul, de la o silabă la alta, de la un cuvînt la altul ş.a.m.d.), se identifică un spaţiu şi un timp intern ale poemului, în care elementele nu se succed, pur şi simplu, ci se opun, se subordonează sau îşi subordonează alte elemente. Se creează astfel o tensiune internă ce angajează relaţia interelemente şi, concomitent, relaţia dintre parte şi întreg. Diviziunea şi ierarhizarea momentelor cuvîntului şi operei, ca semn complex, conferă profunzime spaţiului textual şi creează esenţa estetică a operei, ca sens ce-i transgresează materialitatea.

Structura discursului liric întemeiază, astfel, în sintagma ritmico-fonică şi în includerea ei în relaţii de juxtapunere, de succesiune, de adiţiune sau de subordonare, un semnificant nou ce se va semnifica, în primul rînd, pe sine. Folosirea ritmului metric, alături de ritmul discursului, prin chiar insistenţa cu care ne propune "un mod de a măsura timpul"[22], imobilizează tema[23], devine negare a timpului real, etalînd, în text, exact această transformare de sens.

Altfel spus, repetiţiile ritmice la nivelul versului, strofei şi poemului, ce se pot realiza prin simetrie şi asimetrie, produc o adevărată tensiune a timpului ca fenomen, ca întîmplare sau ca subiect. De aceea I.Tînianov observă, cu îndreptăţire, că "în poezie, timpul nu este perceptibil"[24]. De fapt, bătaia neslăbită a ritmului metric amplifică, pînă la

tăcere, prezenţa timpului care, cum spune Nichita Stănescu, este "prins de jugulară", curbat în jurul eului, învelindu-l şi transformîndu-se el însuşi într-o interioritate "dublu ulterioară cuvîntului"[25]. Ritmul metric anulează spaţiile dintre sunete şi cuvinte, precum şi pe cele dintre sensurile locale ale nivelelor şi secvenţelor de text, instituind o sintaxă ciclică, pentru care unitatea minimă de semnificaţie poate fi şi sunetul, atunci cînd poetul îl consideră "nume primitiv al limbii"[26].

Prins în mişcarea, aparent tautologică, a acestui tip de sintaxă textuală, sunetul, silaba, cuvîntul, sintagma se distribuie în nuclee de intensitate şi de slăbire a sensului. Aceste nuclee, repetîndu-se şi ele, dau naştere la formaţiuni supralingvistice, ca simbolul, motivul, tema poetică şi creează spaţiul compoziţional al simultaneităţii.

În acest sens, discursul liric pare să nu fie o ordonare a dezordinii, cum considera Paul Valéry, ci ordonare poetică a unei ordini de natură spaţio-temporală, psihologică, intelectivă, lingvistică. Tensiunea simultaneităţii, provocată de sensul poetic care marchează sau, mai exact, limitează cîmpul operaţional al compoziţiei, modifică sintaxa lucrurilor, relaţia eu-lucru şi relaţia nume-lucru. Iar acest lucru se întîmplă pentru că, după cum afirmă V.Hlebnikov, "Poemul seamănă cu un joc de curse: într-un timp minim, cuvîntul trebuie să parcurgă un număr maxim de verste ale imaginilor şi gîndului"[27]. Pentru a se deplasa cu viteza gîndului, cuvîntul referă realul fulgurant şi, în felul acesta, cu atributul fulgerului, el intră în structura lirică (liberă, poliritmică sau metrică) a poemului, devenind echivalent, prin fenomenul de reflectare a contextului, cu mari unităţi

de subiect din textul dramatic sau epic. Refractînd perspectiva temporală a subiectului ca relaţie-întîmplare (întîlnirea conştiinţei cu lumea), timpul versului întoarce întîmplarea spre sine, o face punctiformă, dar în acelaşi timp conferă acestui punct atributul mişcării pulsatorii.

Pulsarea timpului-punct în dilatare-comprimare relevă tocmai esenţa conştiinţei umane de a fi "punct cronotopic"[28] şi de a se plasa concomitent înăuntrul şi în afara spaţiului şi a timpului. Aceeaşi mişcare pulsatorie a timpului punctiform face sesizabilă distribuţia semantică şi sintactică a materialului în structura textului, structură pe care o proiectează, pe fundalul reversibilităţii infinite **eu-lume** şi **lume-eu**. În felul acesta, poezia face vizibil timpul gîndirii însăşi, surprins ca sincronism. Prin ea, timpul gîndirii ni se relevă ca o scurtcircuitare a duratei şi succesiunii oprite în statica - dinamica simbolului poetic, care, în dimensiunea lui verticală, are funcţii restrictive în raport cu universaliile simbolizate, iar în dimensiunea lui orizontală transgresează articularea unităţilor semnificante între ele.

Închiderea timpului şi spaţiului operei ca text şi deschiderea timp-spaţiului operei ca obiect estetic "corporalizează" chiar mişcarea proprie minţii. În această mişcare pulsatilă îşi află expresia procesul specific prin care gîndirea construieşte verticalitatea sensului în raport cu durata timpului şi în pofida acestei durate, dînd naştere, astfel, la o dimensiune în plus a lumii.

Prin toate procesele semnalate mai sus, ni se pare că se naşte nu numai un mod intensiv de discurs monologic care s-ar alătura modului extensiv de discurs epic şi dramatic, caracterizate tocmai prin "analiticul" şi individualizarea vocii

enunţiative în polifonism. Odată cu textul liric, în multitudinea lui de variante, ni se propune o viziune pancronică a lumii, în care istoria şi succesiunea sînt asimilate în simultaneitate, timpul gramatical al verbului dizolvîndu-se în acest sens al simultaneităţii care nu este al textului ca atare, ci al formei. Persoana gramaticală, în acest caz, nu va mai fi decît semn al conştiinţei umane, oricînd şi pretutindeni egală cu sine în diversitatea eurilor.

Se poate deduce astfel că forma lirică nu este o opţiune pur formală pentru un sens pe care l-ar putea transmite şi textul epic sau dramatic. Ea se dovedeşte a fi unica formă posibilă pentru a face palpabil rostul poeziei de a întemeia o ontologie a continuumului, de a restaura unitatea primordială, dincolo de fragmentarea pe care o operează timpul istoric şi dincolo de individual, dar mişcîndu-se prin interiorul acestuia.

Note

1. Vezi Immanuel Kant, **Critica raţiunii pure**, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p.79

2. **Ibid.**, p.87.

3. G.W.F.Hegel, **Encyklopedie der philosophischen Eissenschsften**, apud Petre Botezatu, **Interpretări logico-filozofice**, "Junimea", Iaşi, 1982, p.203.

4. Vezi G.W.F.Hegel, **Despre artă şi poezie**, I,II, Bucureşti, 1979, vol.II, p.183.

5. Nichita Stănescu, **Notă autobiografică.** În **Amintiri din prezent**, Bucureşti, 1985, p.327.

6. Vezi Nichita Stănescu, **Starea poeziei, Id.**, p.336-337; vezi în acest sens şi V.Hlebnikov, **O sovremennoi poezii**, 1920, **Naşa osnova**, 1920. În **Sobranije proizvedenii v 5-i tomah**, vol.V, Leningrad, 1933.

7. Vezi Roman Jakobson, **Quest for Essence of Language.** În **Semiotika**, antologie sub red.lui I.Stepanov, "Raduga", Moscova, 1983, p.116.

8. Vezi Gerard Genette, **Raţiunea criticii pure.** În **Figuri**, "Univers", Bucureşti, 1978, p.135; Jean-Marie Schaeffer, **Du texte au genre. Notes sur la problématique générique.** În "Poétique", 53, p.6.

9. Vezi G.Steiner, **După Babel**, Bucureşti, 1983, p.202; vezi şi Ch.Peirce, **Speculativ Grammar.** În **Semiotika**, "Raduga", Moskva, p.190.

10. R.Jacobson, **Quest for Essence of Language, Id.**

11. Vezi Jean Rousset, **Forme et signification**, Paris, 1962, p.VI; G.Genette, **Raţiunea criticii pure.** În **Figuri**, p.146.

12. Vezi **Le temps et la pensée physique contemporaine.** Rédigé sur la direction de J.L.Rigal, Dunod, Paris, 1968, p.IX.

13. Vezi A.Rimbaud, **Lui Paul Demeny, 15 mai 1871.** În **Scrieri alese**, Bucureşti, 1968, p.211.

14. Vezi Hegel, **Op.cit.**, II, p.255.

15. **Ibid.**, p.258.

16. Vezi Velimir Hlebnikov, **O stihah (Despre versuri)**. În **Op.cit.**, p.226.

17. Vezi Vl.Maiakovski, **Kak delat stihi**. În **Polnoe sobranije socinenii v tridţati tomah**, Moscova, 1959, vol.12, p.99.

18. J.Clavier, **Temps et information. Concepts probabilistes**. În **Le temps et la pensée physique contemporaine**, p.129.

19. Vezi R.Barthes, **Romanul scriiturii**, "Univers", Bucureşti, 1987, p.141; Wolfgang Kayser, **Opera literară**, "Univers", 1979, p.477; M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, "Univers", Bucureşti, 1982, p.142, passim.

20. Vezi M.Bahtin,**Op.cit.**, p.120; J.Kristeva, **Recherches pour une sémanalyse**, Paris, 1969, p.76; A.Marino, **Dicţionar de idei literare. Semnele literare**, Editura "Eminescu", Bucureşti, 1973, pp.704,724; A.Kovacs, **Preliminarii la o teorie contemporană a genurilor**.În "Revista de istorie şi teorie literară", 1980, Tom 29 oct.-dec., pp.541,546.

21. Vezi A.Rimbaud, **Lui Paul Demeny, 15 mai 1871**. În **Scrieri alese**, Bucureşti, 1968, pp.210,211.

22. Vezi Amado Alonso, **Materie şi formă în poezie**, "Univers", Bucureşti, 1982, p.313.

23. Vezi B.Tomaşevski, **Teoria literaturii. Poetica**, "Univers", 1973, p.319.

24. Vezi I.Tînianov, **Problema stihotvornogo iazîka**, Leningrad, 1924. În **Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă**. Antologie, note bibliografice, studiu introductiv de Livia Cotorcea, Universitatea "Al.I.Cuza" Iaşi, 1985, p.93.

25. Vezi Nichita Stănescu, **Scrisorile de dragoste sau înserare de seară**. În **Fiziologia poeziei**, Bucureşti, 1990, p.329.

26. Vezi L.Nyirö, **O znacenîi kompoziţii proizvedeniia**. În **Semiotika i hudojestvennoe tvorcestvo**, "Nauka", Moskva, 1977, p.148.

27. Vezi Velimir Hlebnikov, **O stihah**. În **Op.cit.**, p.226, **O prostîh imenah iazika Op.cit.** 203. Vezi şi afirmaţiile lui St.Mallarmé din **Les Mots anglais** despre "istoria literelor din alfabet şi (...) semnificaţia lor absolută" sau despre faptul că "unele vocabule arată mai mult decît analogia dintre sens şi formă". Vezi **Oeuvres complètes**, Gallimard, Paris, 1945, pp.920, 921.

28. Vezi Velimir Hlebnikov, **Zadaci predsedatelei zemnogo şara** În **Op.cit.**, p. 285.

A.S.PUŞKIN ÎN CĂUTAREA FORMEI
I

"A-i citi scrierile fără a omite nici una, poeme, poveşti, elegii, corespondenţă, drame, critică, a le reciti fără încetare e una din gloriile de pe această lume"

(Vladimir Nabokov, Puşkin sau adevăr şi verosimil)

Rusia a avut, după cum se ştie, mari poeţi, dar nici unul nu şi-a disputat cu Puşkin laurii de "poet naţional". Explicaţia s-ar afla nu numai în neîntrecutul har al primului mare poet rus de a se lăsa pătruns de spiritul naţional, dar şi în capacitatea lui de a conferi acestui duh naţional o formă, atribuindu-i, astfel, semnificaţia unei valori estetice şi ridicîndu-l la universalitate.

Nu trecuseră mulţi ani de la trecerea în nefiinţă a poetului, cînd V.G.Belinski constata: "Puşkin este pentru noi începutul tuturor începuturilor". Acestei aserţiuni, care nu şi-a istovit încă sensul ei axiomatic, un critic din secolul XX, Vladislav Hodasevici, îi alătură un paradox: "Puşkin nu este doar începutul, el este şi sfîrşitul literaturii noastre"[1]. Propoziţia lui Hodasevici este surprinzătoare pentru cei care ştiu ce a urmat în literatura rusă după Puşkin. M.I.Lermontov, N.V.Gogol, L.N.Tolstoi, F.M.Dostoievski, Al.Blok, B.Pasternak sînt doar cîteva nume pe care literatura universală le-a reţinut ca pe nişte repere sigure ale spiritului. Şi totuşi, nu există scriitor dintre cei menţionaţi aici care să nu fi avut nostalgia Puşkin, nostalgia artistului văzut

ca exponent al verbului rus care, prin el, a atins o desăvîrşire miraculoasă. Această împrejurare îl poate îndreptăţi pe Homiradasevici să emită paradoxala lui judecată, dar ea justifică pe deplin şi afirmaţia lui Belinski care mută **desăvîrşirea** din zona încremenită a absolutului spre izvoarele unui proces văzut ca **aspiraţie** şi **raţiune** de întemeiere a scrisului literar în limba rusă.

Întrebat odată ce slujbă are, primul scriitor profesionist din Rusia, răspundea: "slujesc Rusia." Într-adevăr, puţini sînt scriitorii care să poată folosi cu mai multă îndreptăţire cuvîntul **slujesc**. Spirit solar şi echilibrat, lipsit de orgolii hipertrofiante, turburătoare de ordine interioară sau deformatoare ale raportului cu lumea, Puşkin a putut fi prezent în tot ceea ce a întreprins fiinţa poporului său pentru a ajunge la conştiinţa de sine şi a intra în marele dialog spiritual al popoarelor.

Inaugurînd şansa de înălţare a culturii ruse la universal, Puşkin pregătea, alături de alţi creatori contemporani lui, marile valori umaniste ale secolului nostru. Iar miracolul acestei neaşteptate ieşiri din anonimat a unui popor n-ar fi fost cu putinţă dacă primul poet al Rusiei nu şi-ar fi asumat, alături de misiunea de reformator al limbii şi literaturii ruse, şi ceea ce el considera a fi îndatorirea de "Ministru cu afacerile externe în Parnasul rus".

Pasionat cititor şi "scormonitor de noutăţi", Puşkin cunoştea, în profunzime şi în evoluţia lor, marile literaturi ale lumii, literatura franceză fiind cel de al doilea mediu firesc în care s-a format scriitorul. "Francezul", cum i se spunea poetului adolescent în liceul din Ţarskoe Selo, va emite mai tîrziu judecăţi asupra poeziei şi prozei franceze care atestă

nu numai gust desăvîrşit, dar şi un mod de a înţelege literatura devansînd cu mult momentul în care aceste gînduri au fost puse pe hîrtie. Fără a ne opri special asupra gîndirii poetice puşkiniene, să observăm că aceasta va opune constant grilei romantice de creaţie şi lectură a operei literare un punct de vedere pentru care esenţial este textul ca articulare (compoziţie) şi desăvîrşire formală. Din această perspectivă, Lamartine, Vigny, Musset, autorităţi poetice ale timpului, abia dacă îi vor reţine atenţia, Hugo fiind şi el acceptat cu rezerve ce vizează prea accentuatul anecdotic şi retorismul poeziei sale. Cu aceste exigenţe se va apropia Puşkin de literaturile greacă, latină, engleză, germană, spaniolă, portugheză, persană, sîrbo-croată, tătară, românească, italiană, arabă, scoţiană.

Contactul lui cu atîtea literaturi nu s-a produs numai pentru momentul transpunerii lor în limba rusă, moment în care a putut fi egalat doar de un Valerii Briusov, în primele decenii ale secolului nostru. Ceea ce a rămas în creaţia lui Puşkin în urma întîlnirii cu atîtea expresii ale spiritului uman mărturiseşte o căutare programatică a "poeziei pure", a duhului poetic, cum va spune el. Acest duh este materializat în forme-modele, al căror sens va încerca să-l descifreze prin re-facere, anticipînd prin fapta lui poetică o idee a lui P.Valéry: "E mult mai uşor să inventezi decît să preiei. **Graecum est, non legitur**" (s.a.)[2]. Împrejurarea explică prezenţa "imitaţiilor", "prelucrărilor", a textelor à la manière de, toate rezultate ale unui proteism ce ştie să conserve într-o desăvîrşită simbioză două substanţe - substanţa de contact şi substanţa proprie puşkiniană.

Ni se impune cu evidenţă realitatea că întîlnirea lui

Puşkin cu mai toate literaturile lumii a fost spre profitul creaţiei lui originale, dar şi că fiecare din operele provocate de aceasta este, ca **tertium datum**, cum spunea Goethe, un comentariu al literaturii "imitate", descoperite în osatura şi pulsaţia ei specifică. Este suficient să invocăm ciclurile **După Coran, Cîntecele slavilor de Apus** sau **Scena din "Faust"** pentru a realiza raţiunea întreprinderii puşkiniene de a străbate spaţii literare atît de diverse.

Nu mai puţin important, în acest context, a fost şi gîndul poetului de a scrie o operă în care să se înfrunte spiritul creştin şi spiritul păgîn, proiect zădărnicit de prematura lui dispariţie. "Studii" la acest mare proiect pot fi considerate **Nopţile egiptene, Imitaţiile după antici, După Coran, Scene din vremea cavalerismului, Scena din "Faust"**. Dincolo de acest gînd, însă, rămîne starea combinatorie liberă a geniului ca încercare de a închide infinitul potenţial al poeticităţii (cu variantele ei ţinînd de sincronia naţionalului şi de diacronia istoriei) într-un finit actual. "Încercarea" presupunînd identificarea în tradiţia poetică a lumii de forme caracteristice poeziei şi construirea unui sistem "pur", expresie a acelei "etici a formei" despre care va vorbi mai tîrziu P.Valéry[3]. O etică pe care Puşkin, ca şi poetul francez, nu o poate despărţi de necesitatea aplicării riguroase a spiritului de "geometrie" şi echilibru în exercitarea forţelor creatoare[4] şi de imperativul căutării unei frumuseţi din ce în ce mai conştiente de "facerea" sa, mai libere de anecdoticul "subiectului", psihologicului şi elocvenţei.

Sub semnul acestei etici, Puşkin consideră firesc, ba chiar necesar, ca geniul să se nutrească din alţii, pentru că, participînd la un proces infinit, el nu este "independent", ci o

funcţie de vecinătăţi (în infinit)[5]. Dar, nutrindu-se din alţii, poetul rus nu reţine decît transformările **posibile** ale sistemului poetic şi efectele articulare care-l interesează într-un anumit stadiu al operei sale interioare. Nimic nu ilustrează mai convingător această situaţie ca relaţia lui Puşkin cu literatura şi cultura antichităţii clasice greco-latine. Educat la Liceul din Ţarskoe Selo, organizat după modelul clasic al Lykeion-ului atenian (ulterior, Puşkin a remarcat în repetate rînduri singularitatea acestei forme de şcoală pentru veacul său, şi nu numai în Rusia), poetul s-a lăsat pătruns, ca nici unul din cei douăzeci şi nouă colegi de promoţie, de spiritul armonic şi modelator al locului şi al sistemului de învăţare.

Saturat de simboluri arhitectonice şi sculpturale clasice, spaţiul Liceului, cu palatele şi cu grădinile lui împrejmuitoare, cumulează în gîndirea poetică puşkiniană sensuri multiple, dezvoltate de poezia consacrată acestei teme, configurate într-un fel de pattern poetic. Inocenţa copilăriei şi adolescenţei, ucenicia poetică, experienţa prieteniei şi a iubirii, toate acestea se configurează în subteme care converg într-o semnificaţie emblematică - spaţiu ideal de sensibilitate şi de cultură în care spiritul de libertate al geniului trăieşte într-o fericită simbioză cu natura ordonată şi în acelaşi timp neîngrădită.

> Ca "patrie ideală:
> (...) doar aici ni-i locul
> Pămîntul nostru-i Ţarskoe Selo"

imaginea Liceului intră în omonimie cu imaginea Muzei, expresie a purităţii artei, chemate să slujească frumosul într-un efort suprem de "construire", îndreptat spre desăvîrşire.

"Nu-ncape vanitate cînd slujeşti
La muze; arta cere măreţie"
(Traducerea de Al.Philippide)

îşi va rezuma Puşkin numeroasele pagini consacrate creatorului şi creaţiei într-una din poeziile scrise cu ocazia aniversării Liceului, **19 octombrie 1825**.

"Umbra aruncată de zeii din grădina" Liceului, de Apollo, Afrodita şi Dyonisos, s-a aşezat ca o pecete pe sensibilitatea poetică puşkiniană care, străină de negaţia şi melancolia sumbră a romantismului, va celebra mereu sentimentul clasic al măsurii şi armoniei. În plin curent al "sensibilităţii" şi ereziei formale, Puşkin alătură, semnificativ, muzele şi raţiunea (ca **ratio**), în **Cîntecul bahic** din 1825: "Trăiască muzele, trăiască raţiunea". Asocierea de mai sus va deveni, în contextul creaţiei poetului, semnul unei tradiţii paradigmatice pentru cultura europeană, la care creaţia lui se va întoarce ca la un model ce nu poate fi epuizat. "Întoarcerea" invocă, într-o tipologie unică, nume, stiluri, forme aparţinînd aceleiaşi substanţe. Sapho, Anacreon, Athenaios, Xenophon, Ion din Chios, Juvenal, Catul, Ovidiu, Horaţiu, Tacitus, Petronius; ditirambul, peanul, epistola, poezia didactică, epigrama, elegia, metrul antic; elenismul, arta romană imperială etc. sînt tot atîtea manifestări ale unei tipologii de gîndire şi sensibilitate pentru care dominante sînt simplitatea nobilă şi liniştea maiestuoasă, izvorîte din conştiinţa clară a formei ca semnificaţie ce poate aduce la ordine apollinică antinomia tragică a existenţei.

"Imaginează-ţi-o (existenţa) ca pe o maimuţă căreia i s-a dat libertate deplină. Cine o mai poate pune în lanţuri? Nici tu, nici eu, nimeni. N-avem nimic de făcut, deci nimic de

spus " - glosa Puşkin în marginea acestui inconfort existenţial într-o scrisoare către criticul şi poetul P.A.Viazemski. Nimic de făcut doar în ordinea practică a lucrurilor, dar în spaţiul creaţiei poetul opune acestui haos o "facere", facerea poeziei ca "supremă cutezanţă" de a inventa idealul în forma poetică[6].

Puşkin a deprins "facerea" şi sensul ei ordonator la şcoala anticilor care, în numele unei purităţi ultime, i-a supus muza la constrîngeri şi la o disciplină ce a avut ca rezultat re-crearea modelelor formale şi "stăpînirea obiectului"[7], "obiect" care poate fi înţeles deopotrivă ca real şi viziune individuală. Epigramele puşkiniene "în stil clasic", ciclul de "imitaţii după antici" (din anii 1817-1820) sînt nu numai o fericită transpunere a geniului rus în spirit antic, dar şi matricea în care se va contura şi definitiva o formă poetică nouă în literatura rusă - **forma-fragment**, ce transgresează marile forme care sînt genurile, de vreme ce o vom regăsi în poezia, proza şi în dramaturgia puşkiniană. Formă scurtă şi elegantă, desăvîrşită sub raportul prozodiei şi al plasticii imaginii, **forma-fragment** devine pentru Puşkin, ca şi pentru un alt "clasic între clasici", A.Chénier, o posibilitate de înnoire a unor forme tradiţionale, între care un prim loc îl ocupă elegia. **Dorida** din 1819 şi **Doridei** din 1821 marchează deja o nouă orientare în elegie, şi nu mai puţin în poezie puşkiniană. Această tendinţă înnoitoare este surprinsă chiar de poet în expresia "fragmente elegiace". "Nu văd ce anume din fragmentele mele elegiace i-ar fi iritat simţul moral" (cenzurii) - îi scria Puşkin lui A.A.Bestujev la 21 iunie 1822. Dacă pînă în 1823, poetul asociază expresia "fragmente elegiace" cu "antologia" ("Pentru anul 1824,

mă străduiesc să-ţi trimit aiurelile mele basarabene; dar nu s-ar putea oare asedia din nou cenzura ca să puneţi mîna pe **antologia mea** (s.n.) de la al doilea atac?" - îl întreabă poetul pe acelaşi Bestujev la 13 iunie 1823), după această dată "fragmentul" nu mai este relaţionat obligatoriu cu un subiect antic sau cu aluzii la cultura clasică. În 1825, poezia **Scrisoarea arsă** mărturiseşte deja adaptarea formei antologice fragmentare la sensibilitatea eului care trăieşte criza sufletească şi clipa ca ruptură a eului de sine.

Deschiderea, prin întreruperea abruptă a textului, şi polimorfismul (ca poliritmie la nivelul ritmului ca atare sau al strofícii) sînt particularităţi ale formei-fragment pe care le regăsim transformate în texte cu subiect contemporan, în texte care-şi etalează actualitatea prin mărci cronologice şi topice reale. La aceşti indici textuali se adaugă semne grafice ca: absenţa titlului, golul în sistemul de rime ce presupuneau, conform unui model subînţeles, o simetrie, introducerea înlocuitorilor de text sau a "echivalentului textual", după expresia lui I.Tînianov[8]. Linia punctată ca semn pentru versuri şi strofe absente sau inexistente devine element compoziţional de profitabilă deschidere semantică, dar şi de etalare a purităţii timpului poetic ce se construieşte prin fracturarea timpului psihologic, fizic, a timpului textului, scrierii sau lecturii.

Iniţial, semnul extralexical venea să suplinească secvenţe de text eliminate de cenzură sau de poetul însuşi. Situaţia de exilat a lui Puşkin, conflictul lui perpetuu cu puterea preveneau cititorul asupra semnificaţiei textuale a acestui procedeu. Mai tîrziu poetul a întrevăzut funcţiile compoziţionale şi de potenţare a semnificaţiei poetice pe

care le putea avea acest procedeu de text-minus. Contactul cu poezia antică în spiritul ei formal, direct sau prin André Chénier, a fost momentul revelator pentru această opţiune puşkiniană cu efecte înnoitoare pentru genurile literare ca atare şi pentru literatura rusă în întregul ei.

Printre factorii modelatori în această privinţă un loc privilegiat îl ocupă Ovidiu. Poetul roman se invederează a fi un model nu numai pentru destinul uman în varianta exemplară a destinului creatorului, dar şi pentru substanţa unei **humanitas** ca stil. Figura lui resuscită antichitatea ca spirit, ca sursă a oricărei societăţi raţionale, în sfîrşit , ca realitate emblematică, dobîndind funcţii diferite în textul liric puşkinian: funcţie stilistică antologică, subiectiv lirică şi semantică. Nume, zei, maniera de adresare, obiecte ale civilizaţiei romane, convocate în text prin vocea eului puşkinian sau prin vocea "străină", ovidiană, se transformă în semne ale perceperii vieţii specifice lumii antice, dar şi în instrumente poetice de lărgire a limitelor modelării poetice a realităţii contemporane lui Puşkin. Inserţia textului străin (din Ovidiu, din Chénier sau din Byron), prin citare, are nu numai o destinaţie articulară, dar şi pe aceea de semnal al unei conştiinţe poetice ce-şi recunoaşte ca fundament principiul clasic al "proporţiei şi armoniei", dar şi relaţia cu marea poezie, fie în preluare, fie în respingere, ca în cazul lui Byron. "Vocea străină" va fi, nu mai puţin, un pretext pentru fisurarea unităţii ritmice şi stilistice a textului care începe să graviteze spre polimorfism şi poliritmie[9]. În polifonia stilistică, limbajul străin şi ritmul străin (antic sau oriental) semnalează şi conştiinţa unei memorii genetice, despre care vorbea M.Bahtin, sau a unui "arhetip semantic",

în terminologia lui I.Lotman[10].

Cu această memorie poetică şi cu acest arhetip semantic se identifică Puşkin într-o imagine sintetică, ce alătură valorile stilistice şi etice orientale sau greco-latine cu istorismul şi reverberaţii ale crizei de conştiinţă venind dinspre începutul secolului al XIX-lea. Prin acestea din urmă, poetul intuieşte starea poetică şi distorsiunile de structură textuală specifice secolului nostru în poezii ca: **Trec norii veşnic călători şi se topesc**, 1820, **Scrisoarea arsă**, 1824, **Toamna**, 1830, **Cînd rătăcesc, pe gînduri**, **Stăpînirea lumii**, 1836. Astfel principiul fragmentarismului se concretizează în creaţia lui Puşkin îndeosebi în forma-fragment, aşa cum constată o serie de cercetători, între care A.Slonimski şi D.D.Blagoi[11].

Dar deschiderea şi libertatea acestei forme poetice[12] face posibile încă două variante textuale. Pentru prima variantă, importantă este prezenţa vocii străine într-o altă ipostază decît aceea de voce a culturii prin autori citaţi. Este vorba de introducerea vocii "contemporane" (funcţionarul în poezia **Funcţionarul şi poetul** din 1822 sau editorul în poezia **Convorbire între editor şi poet** din 1824) care introduce în textul poetic perspectiva "omului de pe stradă" asupra existenţei şi rostului poetului şi poeziei. Forma dialogală a acestor poezii confruntă două poziţii în înţelegerea naturii poeziei. Ironia puşkiniană atribuie vocii străine concepţia pur romantică, ce identifică poezia cu inspiraţia de natură divină, rezervînd eului poetic luciditatea în considerarea laturii artizanale a poeziei şi a profesionalismului celui care o face.

Pornind de la structura dialogală a unor astfel de texte, B.Tomaşevski propunea ca acestea să fie analizate ca texte

dramatice. Se pare însă că A.Jukovski, contemporanul lui Puşkin, a întrevăzut implicaţiile semantice ale acestui lirism antiromantic, analitic şi profund ironic. În discursul liric discontinuu al poeziilor semnalate, cărora li s-ar putea adăuga şi **Scena din Faust** (din 1825), Jukovski vedea expresia unei noi imagini a eului poetic, imagine polemică în raport cu eul poetic puşkinian din poezia anterioară şi în raport cu eul poetic romantic în general. Limbajul sec, neutru, obiectivarea eului auctorial în două voci distincte distribuie tonalitatea poetică şi semnificaţia pe doi centri, punînd sub semnul relativităţii centralismul absolut al eului liric.

Structura poeziilor **Funcţionarul şi poetul, Scena din "Faust"**, sau **Convorbire între editor şi poet** este semnificativă pentru ceea ce B.Eichenbaum numeşte **structură lirică dialogală sau colocvială**. Această structură permite "prozaizarea" însăşi a limbajului poetic puşkinian nu numai în poezie, dar şi în poem, dramaturgie, proză. Fenomenul ţine de o intenţionalitate poetică vizînd adecvarea expresiei la o viziune "dezeroizantă" a realului. "Prozaizarea" discursului liric este susţinută de construcţia discursului în logica strînsă a sistemului întrebare-răspuns (demonstraţie) care atrage în cîmpul lexical şi sintactic al textului abstracţia judecăţii şi a raţionamentului, precum şi simplitatea expunerii de argumente. Această expunere culminează, în poezia **Convorbire între editor şi poet**, cu ieşirea textului din liric şi intrarea lui în cîmpul narativităţii prozastice:

"**Editorul**
Ce-atîta vorbă deci? La mine
Vin cititori nerăbdători,
În jurul prăvăliei pline

Vin jurnalişti, vin visători.
. . .
Îţi spun: din lira dumitale
Eu văd că sînt de scos parale.
Poetul
Da, ai dreptate, iată manuscrisul".

O a treia ipostază a fragmentului este reprezentată de articulaţii formale complexe, în care "fragmentul" se comportă ca text de-sine-stătător, dar şi ca unitate structurală. Este vorba de **forma-ciclu**, al cărei model a putut fi întrevăzut de Puşkin în literatura Orientului, în primul rînd.

În **Imitaţiile după Coran** din 1824 principiul ciclizării depăşeşte faza de intenţie, vizibilă în poezia antologică din tinereţe, ea actualizîndu-se într-o nouă structură compoziţională a textului. Noua formă se afirmă ca structură discontinuă întemeiată pe un "fragmentarism" de suprafaţă, un fragmentarism marcat grafic prin numere, flancuri etc., şi etalat printr-o evidentă "dezordine" intonaţională şi ritmică. Se remarcă şi aici, ca şi în **forma-fragment** simplă, prezenţa aceea ce s-a numit po liritmie şi polimorfismul, dar, în timp ce în **poemul-fragment** principiul poliformismului antrenează unităţi mici de text (versul sau strofa), în ciclu, acelaşi principiu guvernează articulaţii interpoematice. De exemplu, în **Imitaţiile după Coran** vor relaţiona formele de: cîntec, imn, elegie, proză, vers, terţină, octavă, catren ş.m.d. Toate aceste diverse componente ale textului ca mixaj devin semne ale unei armonii subtile, resimţite doar la nivelul întregului.

Pe relaţia dintre discontinuitatea textului şi continuitatea semanticii lui poetice se edifică structura multor opere

puşkiniene în perioada maturităţii. Între acestea: **Povestirile lui Belkin, Micile tragedii** sau **Fragmente dramatice**, 1830, **Cîntecele slavilor de Apus**, 1834, **Nopţile egiptene**, 1834. Numere, titluri, blancuri plasate între unităţile textelor amintite separă şi, în acelaşi timp, unesc într-un tot unic formaţiuni intonaţionale, ritmice şi tematice diverse, după principiul muzical atonal. Ia naştere, astfel, ceea ce M.Gasparov numeşte "polistructură"[13], adică o formă în care legătura dintre nivelele tematice şi de subiect slăbeşte sau este opacizată de succesiunea secvenţelor textuale - fragmente - într-o aparentă dezordine.

În forma polistructurii acţionează cu egale efecte tendinţa de centralizare şi de descentralizare a textului. Această acţiune, cumulînd principii contrare, influenţează asupra ritmicii particulare, asupra intonaţiei şi semanticii secvenţei-fragment, care este atrasă în mişcarea ritmică şi intonativă a ciclului, dincolo de semantica proprie, spre o metasemantică. În acest sens, este evidentă mişcarea semantică generală a tuturor părţilor din **După Coran** sau din **Micile tragedii** spre un sens unic ce trece prin sensul fiecărui fragment în parte. Povestea islamismului şi a profetului său sau povestea lui Don Juan, a lui Mozart, istoria Cavalerului avar ş.m.d. se instituie în semne ale sensului care vizează destinul creatorului şi al omului în general, fiecare poem sau fragment dramatic fiind, în acest caz, tot atîtea trepte ale deplasării sensului "poveştii" personajului spre metasemantica "regalităţii ascunse a omului". Această semantică nu se construieşte atît prin imagini şi evenimente, cît prin fracturarea textului lăsat totdeauna deschis la nivelul structurii (de la cîntec la cîntec în **După Coran** şi în **Cîntecele sla**-

rilor de **Apus**, de la tragedie la tragedie în **Micile tragedii** sau de la povestire la povestire în **Povestirile lui Belkin**).

Puşkin pune la încercare această regalitate a omului, prezentînd fatumul şi iniţiativa umană ca pe două forţe de putere egală în configurarea destinului. Întîlnirea lor stă totdeauna sub semnul interogaţiei, deşi nu o dată înfrîngerea este răspunsul pe care omul îl primeşte la încercarea lui de a trăi nu numai în limitele, dar şi în nelimitele vieţii. La o lectură atentă se vădeşte că însăşi structura liberă a textului puşkinian în varianta fragmentului, dialogului sau ciclului devine semn al jocului liber în care omul intră cu destinul.

Intensitatea maximă a scriiturii şi tensiunea semantică dusă la limită compensează libertatea sintaxei, făcînd chiar din ea imagine paradoxală a verticalităţii metasensului. Atîtea implicaţii semantice nu obscurizează în nici un fel textul puşkinian. Dimpotrivă, ele par a construi o claritate de expresie, aproape singulară în peisajul literar al epocii, poetul rus înscriindu-se în numărul foarte restrîns al scriitorilor care au realizat ambiguitatea poetică printr-o maximă claritate a stilului.

II. Claritatea stilului puşkinian şi încercarea limitei

Aserţiunea privind claritatea stilului lui Puşkin, impresia de suprafaţă netedă pe care o lasă oricare din scrierile sale, acreditate de contemporanii poetului, N.V.Gogol şi V.G.Belinski[14], continuă să suscite exerciţii analitice dintre cele mai diverse. Din imensa bibliografie critică ce

însoţeşte creaţia poetului se cuvin menţionate consideraţiile lui D.S.Merejkovski asupra clasicismului viziunii puşkiniene[15], analizele textuale, pe fondul abordării istorico-literare, stilistice sau poetice, aparţinînd lui B.Tomaşevski, G.A.Gukovski, B.Gorodeţki, A.Slonimski, A.Lejniov, L.Ghinzburg, D.D.Blagoi[16]. O constatare ce se poate face urmărind rezultatele apropierii acestor critici de poezia, proza şi dramaturgia puşkiniană este aceea că o perfectă armonie a textului ascunde stilul, întorcîndu-l spre o aparentă existenţă în sine şi pentru sine, după cum, ca o oglindă perfect lustruită, întoarce gîndul celui care îl scrutează spre propria lui neputinţă.

Astfel ne putem explica de ce punctul de incidenţă a tuturor acestor încercări de a descifra mecanismul existenţei "clarităţii" stilului lui Puşkin este aşa-numitul realism, pe care cercetătorii amintiţi îl semnalează pentru ultimii zece ani din creaţia poetului. În fapt, Puşkin fusese realist şi pînă la acest moment, dacă ne gîndim, cu argumentele adepţilor realismului său, că romanul **Evghenii Oneghin**, operă considerată realistă, fusese început în plină epocă romantică a creaţiei sale şi că orice creator este realist pentru că, aşa cum o spune Baudelaire, îşi exprimă propria realitate.

Ceva totuşi se întîmplase în preajma anilor treizeci în gîndirea şi creaţia marelui poet. Acest ceva îşi află expresia în exigenţa estetică pe care Puşkin şi-o impune, urmînd cunoscutul adagiu horaţian: "Difficile est proprie communia dicere". Revelatoare pentru semnificaţia opţiunii puşkiniene este explicaţia pe care poetul o dă cuvîntului "communia" într-o notă de subsol la articolul **Despre Alfred de Musset** din 1830: "**Communia** înseamnă nu banalul, ci ceea ce este

comun tuturor (adică lucrurile tragice, încercate de toţi, iar nu imaginate" (s.a.)[17]

Perceperea lumii sub incidenţa tragicului, înţeles ca "obişnuit" şi "comun", aduce în creaţia puşkiniană nu numai o modificare a tematicii, dar şi o abia perceptibilă tulburare a ritmului interior, ca respiraţie a textului şi a stilului în care ironia ("prozaismul", cum o numeşte poetul) îşi asociază un ciudat patos al provocării absolutului. În faţa acestei mutaţii, critici reputaţi, ca V.G.Belinski, D.D.Blagoi sau L.Ghinzburg vorbesc despre o "poezie a realului", dar Belinski însuşi, atît de puţin dispus să se lase intimidat de textul pe care-l comentează, declara în 1840, într-o scrisoare către prozatorul K.Aksakov: "(...) cu cît îl cunosc mai mult, cu atît mai mult pierd speranţa de a-l cunoaşte". Marele critic simţea, deci, dincolo de formula comodă a realismului, dar fără a renunţa la ipoteza "poeziei realului", că realul pe care îl propune Puşkin în creaţia de după 1825 este o modalitate de a incifra un real mai real. Şi acest real nu este altceva decît dispoziţia poetică spre abisal.

În imaginea sărbătorească a vieţii cu care autorul poemelor **Ruslan şi Liudmila** sau **Ţiganii** îşi obişnuise cititorii, în această imagine cu pasiuni şi gînduri în plină lumină (vezi poemele sudice şi poezia antologică) intervin pe neaşteptate breşe prin care se întrevăd adîncuri neliniştitoare, străfulgerări interogative, repede temperate de ironia şi de rigoarea textului.

Nicicînd Puşkin nu se arătase mai riguros şi mai laconic ca în aceşti ani cînd îi simţim gîndul rătăcind cu obstinaţie în preajma tainei "schimbării la faţă". Dincolo de severitatea clasică a stilului şi a imaginii lumii, îl vedem pe scriitor la

răscruce , sfîşiat între căi, la capătul cărora pururi zăreşte "sfîrşitul". Din conştiinţa acută a existenţei la răspîntie poetul face prilej de dezvăluire a adîncurilor, prin încordarea auzului interior. Îl simţim întors spre un ritm interior atît de febril, încît prevesteşte o ruptură de echilibru în creaţia celui mai echilibrat dintre scriitorii ruşi, care rămîne sensibil, în continuare, la ritmul vieţii, întrevăzut pe orizontala relaţiilor umane şi pe verticala timpului istoric.

Căutarea, suscitată de presimţiri şi de semne premonitorii, va deveni loc de întîlnire a celor două ritmuri, din care se va ridica expresia unei dorite independenţe în raport cu spaţiul şi cu timpul. Preeminenţa gîndului asupra ritmului strident sau furişat al vieţii, ritm ce se impune tot mai dureros poetului, umilit de "prietenia" augustă a ţarului-cenzor şi de obligaţiile curteanului, impuse de postul lui de kamerjunker la Palatul de iarnă, instalează în creaţia puşkiniană o adevărată demonie a singurătăţii prin care vocaţia spiritului se afirmă răspicat ca insubordonare faţă de "puterea lumească" a existenţei şi morţii:

"De ce-i păzită oare cu straşnică fereală,
Ori poate răstignirea-i vreo sarcină statală?
Şi de tîlhari vi-i frică? De şoarecii pribegi?
Vreţi să-l cinstiţi pe-acela ce-i rege peste regi?"
(Traducere de Ştefan Augustin Doinaş)

La sfînta spaimă a poetului-prooroc, care ascultă "harfă de seraf" se adaugă, în creaţia de după 1830, "fiorul" existenţial al celui ce străbate "cîmpul jalnic şi străin" în deplină singurătate. Poetul care, după mărturiile celor care l-au cunoscut, şi cum o atestă splendida lui corespondnţă, avea geniul

prieteniei, își construiește acum un spațiu al însingurării în care despărțirea de sine se însoțește orgolios de intuiția exactă a sinelui.

"Pușkin nu a fost poetul unei concepții bine definite despre viață, așa cum a fost Byron, el nu a fost nici chiar poetul ideii în genere" - decreta Cernîșevski în 1855, inaugurînd un concert critic ce-i va refuza lui Pușkin, mult timp, accesul la gîndire. Dacă înțelepciunea și toleranța față de toate regimurile spiritului și față de orice formă de viață nu presupun o concepție despre lume, atunci Cernîșevski și, împreună cu el, mulți alți critici care i-au preluat automat opinia au dreptate. Cît privește partea a doua a afirmației, aceasta se anulează de la sine, căci, după cum se știe, niciodată marea artă nu s-a născut din contactul cu "ideea in genere", domeniul ei fiind existența fenomenală a ideii.

Uimirea celor ce au avut șansa de a parcurge manuscrisele poetului imediat după moartea lui - iar aceștia erau poeți reputați ca V.A.Jukovski și E.A.Baratînski - și au descoperit acolo marea gîndire este cel puțin ciudată. Ca profunzime și întindere, Pușkin depășise tot ce dăduse pînă atunci gîndirea și literatura rusă, atingînd, în același timp, zonele pure ale spiritului în care s-a putut întîlni cu Shakespeare și Goethe (vezi **scena din "Faust"** din 1825 și drama **Boris Godunov** din același an).

În proza de după 1830, dar mai ales în lirica și dramaturgia maturității, Pușkin pusese toate marile probleme ale gîndirii umane. O făcuse cu gravitate, dar și cu o ingenuitate care a putut să-i înșele mult timp pe comentatori cu aparența naivității. El, însă, nu s-a înșelat nici o clipă cînd și-a scrutat dimensiunea. Nici atunci cînd, în spirit goethean,

cere poeziei să fie puţin "prostuţă", pentru a putea fi cu adevărat mare. Căci ce altceva sînt aşa-zisele lui adaptări după marii creatori ai lumii dacă nu o mîndră întrecere întru spirit şi o demnă arătare spre sine?

De i-ai fi spus lui Puşkin însuşi, aşa cum Salieri îi spune lui Mozart în tragedia-fragment **Mozart şi Salieri**:

> "Tu, Mozart, eşti un zeu şi însuţi nu o ştii",

acesta ar fi răspuns, precum marele compozitor:

> "Nu, zău? Se poate
> Dar zeului din mine-i este foame!"
> (Traducere de Mihai Beniuc)

pentru că, detaşîndu-se voit de viziunea romantică a poetului ca fiinţă de excepţie, el ştie, şi o afirmă explicit într-un articol din 1830 despre Walter Scott, că geniilor le sînt familiare împrejurările obişnuite ale vieţii, ca şi momentele ei sublime. O mare simplitate şi o ironie greu sesizabilă au ţinut ascunsă măsura adevărată a gîndului puşkinian care se păstra cu mîndrie pentru urmaşi:

> "Nu, n-am să mor cu totul, şi sufletu-mi în liră,
> Lăsînd în ţărnă trupul, va dăinui mereu:
> Cît timp poeţi pe lume cîntările-şi resfiră
> Slăvit socot să fiu şi eu."
> (Traducere de Al.Philippde)

Din multele mari "idei" cu care s-a confruntat creaţia puşkiniană, se cuvine relevată, pentru frecvenţa şi pentru

multitudinea de ipostaze în care o percepe poetul, problema libertăţii şi a sensurilor ei la incidenţa cu "măsura" şi "armonia" ca lege şi limită. Raţiunea pentru care Puşkin se întoarce iarăşi şi iarăşi spre această problemă nu este de ordin speculativ, cum ar fi dorit-o comentatorii, ci de natură existenţială, şi, cum precizează Anna Ahmatova în suita de articole consacrate marelui predecesor, de ordin biografic, ocazional[18].

După întoarcerea din exilul sudic, îndeosebi după 1826, echilibrul simpatetic dintre poet şi lume cunoaşte alterări din ce în ce mai grave. Poetul "semănător de libertate", aprinzînd cu "flacăra verbului inima oamenilor", precum un prooroc, trăieşte acum tot mai acut realitatea pustiirii propriilor vecinătăţi. Neînzestrat cu superbia radicală a romanticilor, el se va întreba atunci asupra "legitimităţii" existenţei excepţionalului în viaţa umană, întrebare însoţită, totuşi, de ideea necesităţii afirmări libertăţii interioare, a personalităţii ca împlinire de sine prin demnitatea fiinţei. "Demnitatea de sine" devine acum motiv şi raţiune supremă a relaţiilor lui cu lumea.

Între realitatea "ilegitimităţii" (ne-legiurii, cum va spune poetul în tragedia fragment **Ospăţ pe timp de ciumă**) ca manifestare liberă a sinelui şi necesitatea "demnităţii interioare", poetul descifrează condiţia tragică a gîndirii, psihologiei şi creaţiei, toate fiind posibile, deopotrivă, prin exces de sine şi prin limitare.

Izolarea la care este supus poetul, după 1830, printr-o adevărată cabală a mediocrităţii şi a "puterii lumeşti", adînceşte în fiinţa lui sentimentul predestinării, relevînd totodată incapacitatea funciară a momentului istoric de a-i to-

lera şi primi predestinarea.

Despuierea de podoabe, cultivarea stilului simplu şi lapidar, tragismul conţinut al viziunii, tot mai vizibila abordare a genurilor prozastice şi dramatice au putut părea nu numai simplului cititor, dar şi criticilor avizaţi, o cădere din har. De acum înainte, Puşkin va avea de luptat nu numai cu materia ce se cere pusă în formă, şi nu numai cu un destin uman şi scriitoricesc vitregit de timp, dar şi cu neînţelegerea cititorului, cîndva atît de receptiv la comuniunea cu poetul. În timp ce critici reputaţi ca Belinski decretau sfîrşitul carierei scriitoriceşti puşkiniene, scriitorul intra, de fapt, într-o nouă vîrstă literară, ale cărei izbînzi par a nu fi nici astăzi pe deplin fructificate. Poetul însuşi va înţelege că ceea ce i se întîmplă, în ignorare minimalizatoare şi în izolare, defineşte ceva mai mult decît un destin de scriitor. Căci experienţa scriitorului "încătuşat de milostenia ţarului" şi invadat de "amarul lumii" devine motiv poetic printre alte motive menite a interoga asupra condiţiei omului. Între acestea, **donjuanismul, (Oaspetele de piatră, Nopţile egiptene), poetul şi lumea (Poetul şi gloata, Poetului, Cînd hoinăresc, pe gînduri, afară din oraş, Pelerinul, Stăpînirea lumii), suprapersonalul istoric (Călăreţul de aramă, Fata căpitanului), nebunia (Nu vreau să-mi ies din minţi nicicum, Dama de pică)** vor surprinde paradoxul predestinării în voinţa de destin şi în transgresarea acestuia spre antidestin, printr-un nesaţ al vieţii, demn de marile întîmplări ale antichităţii, ca şi prin căutarea febrilă a "marginilor abisului".

Situaţia poate fi rezumată, credem, în sintagma-titlu a uneia din micile tragedii puşkiniene: "ospăţ pe timp de

ciumă". Spaţiul ei este un spaţiu al pustietăţii şi al tentaţiei morţii care se impune în creaţia ultimilor ani din viaţa poetului prin imagini a căror frecvenţă remarcabilă este ea însăşi semnificativă pentru starea de răspîntie a operei: pelerinul, crucificatul, răsculatul. O ciudată sete de viaţă, o "erezie" a existenţei exasperează orizonturile acestui pustiu mort şi divide eul poetic într-o multitudine de chipuri care îl populează, conjurînd şi provocînd destinul pentru a-l abate. Deriziunea, jocul cu iubirea, cu puterea şi cu lumea devin tot atîtea căi de a sublima şi de a alunga de la sine gîndul "condamnării la viaţă", cum spune Don Juan, eroul tragediei **Oaspetele de piatră**. A fi condamnat la viaţă şi a te simţi zeu - iată două situaţii limită în care îşi plasează Puşkin eroul liric, personajele din poemele **Poltava, Călăreţul de aramă**, din **Micile tragedii** sau din proza de maturitate. Domeniul lor de alegere rămîne moartea pe care acestea o asumă într-un adevărat ospăţ existenţial la care merindea ce trebuie să potolească foamea este fiinţa însăşi a celui ce-l prezidează prin iubire, creaţie şi faptă istorică. A prezida însemnînd deopotrivă şi conştiinţa apartenenţei la un prea-omenesc care de-abia el oferă peronajelor şi eroului liric puşkinian temeiul ironiei. A răspunde rîzînd destinului, a sfida condiţia pe care el ţi-o impune se instituie în mod de a pune la încercare adevărul vieţii. Cînd îi poţi opune o întîmplare provocată prin voinţă proprie, destinul se invederează a fi o întîmplare, par a ne spune personajele puşkiniene.

Acel "fie ce-o fi" sau "sînt bucuros că ai venit" pe care Pugaciov şi, respectiv, Don Juan îl aruncă destinului, jocul pe o carte în care se angajează Hermann din **Dama de pică**,

Magistrul din **Ospăţ pe timp de ciumă**, Petru Cel Mare în **Călăreţul de aramă**, toţi cei care primesc pariul dragostei şi al morţii cu Cleopatra (războinicul, înţeleptul şi inocentul din **Nopţile egiptene**), toate acestea implică o idee pe care Gogol o va dezvolta mai tîrziu cu alte mijloace: "regalitatea necunoscută a omului". În căutarea ei, Puşkin instituie un joc carnavalesc cu destinul, în care sensul ultim se relevă nu atît în măştile pe care le pune în mişcare sau în întîmplările lor, cît în zona de transparenţă, dar şi de ruptură a textului, totdeauna lăsat deschis la nivelul structurii.

Imaginea rîsului ambiguu, punerea la încercare devin momente esenţiale ale structurării textelor în **Dama de pică**, în **Fata căpitanului** sau în **Oaspetele de piatră**, aceste opere definind deopotrivă iniţiativa umană şi **fatumul** ca două forţe de putere egală. Întîlnirea dintre aceste forţe rămîne totdeauna sub semnul întrebării, chiar dacă, aparent, înfrîngerea ar marca îndrăzneala omului de a dori şi încerca efectiv să trăiască şi în nelimita vieţii.

Puşkin a sugerat acest sens al jocului deschis cu destinul în însăşi structura "liberă" a textelor sale care au putut fi receptate ca nefinisate, poate şi din motivul că multe dintre ele au fost găsite între manuscrisele nepublicate. Tipărirea de către poet a"romanului liber" **Evghenii Oneghin**, a "dramei libere" **Boris Godunov**, a prozei ciclizate din **Povestirile lui Belkin** oferea destule temeiuri pentru ca cititorul să dobîndească o altă înţelegere a formei puşkiniene. Alături de ele, opere ca **Nopţile egiptene, Rusalka, Micile tragedii, Oaspeţii s-au adunat la vilă, Poveste romană**, poeziile **Toamna, Din nou am colindat, Stăpînirea lumii** se înscriu, aşa cum remarca şi

Anna Ahmatova, într-o nouă formulă poetică a textului-fragment ce presupune o maximă intensitate a scriiturii şi o neobişnuită tensionare a sensului. Puşkin însuşi oferea cheia înţelegerii acestor scrieri atunci cînd, în comentariile la drama **Boris Godunov** şi la romanul **Evghenii Oneghin**, avansează ideea fragmentarismului ca principiu structurant textual şi cînd îşi subintitulează **Micile tragedii** "fragmente dramatice".

Prin textul-fragment, el consacra o "scriere secretă" al cărei desen sobru şi laconic încifrează straturi imagistice şi semantice multiple, dincolo de care îl regăsim pe autor preocupat pînă la obsesie de "cumplitele probleme ale moralei"[19].

Precum un alt mare rafinat al scriiturii poetice, Edgar Degas, Puşkin consideră că arta nu trebuie amplificată, ci rezumată. Nicăieri "spiritul de geometrie"[20] pe care el îl pretinde inspiraţiei şi frumosului ("Inspiraţia este necesară în poezie ca şi în geometrie.(...) **entuziasmul** exclude **liniştea**, condiţia obligatorie a **frumosului**. Entuziasmul nu presupune acele puteri ale minţii care situează adecvat părţile faţă de întreg" s.a.) nu este atît de activ ca în creaţia anilor 1825-1836. Poetul "rezumă" acum marile teme ale artei universale (tema donjuanismului, tema faustică, tema avarului, a puterii etc.) pe spaţii grafice minime, printr-o tehnică subtilă şi complexă de dublă şi triplă reflectare şi autoreflectare a temei şi imaginilor. Vom remarca, în acest sens, fenomenul de intertextualitate care poartă imaginea lui Ovidiu prin elegia **Către Ovidiu**, poemul **Ţiganii**, romanul **Evghenii Oneghin** etc. sau imaginea lui Don Juan prin textele **Mozart şi Salieri**, **Oaspetele de piatră**, **Ospăţ pe timp de ciumă**, **Evghenii Oneghin**. Intertextuali-

tatea uzează în acest caz de includerea textului în text (vezi citatul din Ovidiu în **Către Ovidiu** sau aria lui Don Juan cîntată în drama **Mozart şi Salieri**) sau de trimiteri la motiv printr-un personaj sau o simplă replică (vezi inserarea motivului ovidian în poemul **Ţiganii** prin figura bătrînului ţigan). Revelatoare pentru acest fenomen de intertextualitate este şi dezvoltarea motivului **Cleopatra** care străbate texte cu subiect antic, monden sau tratînd despre condiţia creatorului: poezia **Cleopatra**, prozele **Nopţile egiptene, Oaspeţii s-au adunat la vilă, Povestea romană.**

Prezenţa motivului amintit grupează textele de mai sus, la nivelul sensului, într-un ciclu ce povesteşte despre zbaterea omului între limitele şi nelimitele care i s-au dat. Excesul de feminitate cere donjuanismul ca o supunere fatală la nelimitare, după cum excesul de putere cere revolta ca perpetuă mişcare a istoriei - pare a ne sugera dezvoltarea motivelor literare cunoscute în creaţia de maturitate a poetului. Şi exprimînd drama "omului fără finalitate", cum spunea José Ortega y Gasset[21], scriitorul rus îi întoarce sensul spre tragedia omului căruia viaţa i se refuză tocmai în momentul descoperirii finalităţii ei. Asistăm astfel la adevărate convertiri de sens ale temelor clasice cărora li se atenuează implicaţiile demoniei, imprimîndu-li-se aura unei umanităţi vegheate de raţiune şi de frumuseţe. Căci exasperarea vitalului, căruia i se supun sau pe care o provoacă eroii puşkinieni, nu mai pare să ne propună expresia unui inuman nesaţ existenţial. Ea devine cale de căutare a "adevărului". Limita legiurii (ontologice şi istorice) se depăşeşte în **Oaspetele de piatră** sau în **Fata căpitanului** pentru un imperativ moral pe care Puşkin, ca şi urmaşii săi L.N.Tolstoi, F.M.Dostoievski sau

B.Pasternak, îl pune la temelia destinului ca antidestin.

Momentele de epifanie ale acestui antidestin sînt surprinse pe traseul căutării unui ritm propriu, ca ritm al "minţii libere", împrejurare ce explică întîlnirea motivelor donjuanismului, al Cleopatrei, motivul revoltei sau al puterii într-un punct unic - motivul inspiraţiei poetice şi al creatorului, prin care, în modul cel mai evident, ritmul gîndirii devine precumpănitor în raport cu ritmul existenţial şi istoric, alienant.

Iată de ce, prin suprafaţa plană a textului puşkinian care consacră tipologia general umană, reţinută de tradiţia culturală a lumii, se întrevede imaginea poetului însuşi cu biografia lui exemplară. Iar obiectivarea eului poetic în personaje narative sau dramatice nu poate argumenta, după cum cred comentatorii, aşa-zisul realism puşkinian, nu o dată numit "realism critic", şi nici claritatea stilului său. Mai mult ca oricînd, în anii maturităţii creatoare Puşkin pune la vedere convenţia literară şi smnificaţia formei în ceea ce exegeza numeşte motive poetice universale.

Don Juan, Magistrul banchetului, Avarul, Cleopatra, Mozart, Petru Cel Mare, Pugaciov se învederează a fi imagini ale aceleiaşi percepţii a armoniei gîndului ca lirism. Ascuns în toate aceste imagini, Puşkin ni se relevă mai profund, cu tot ceea ce a gîndit din momentul cînd a întrezărit clar prezenţa "omului negru" şi a început să audă paşii Comandorului:

"Omul în negru mi se-arată-ntr-una
Şi, zi şi noapte, mă-ntovărăşeşte
Asemeni unei umbre. Chiar şi-acuma

Mi se năzare că ar fi aici,
Că stă cu noi...
(În românește de Mihai Beniuc)

Acestei replici a lui Mozart (din Mozart și Salieri), care scrie pentru sine cîntecul morții, Requiemul, așa cum Pușkin își scrie poezia morții în poemele **De-un timp ne-adună dragul meu Liceu, Iubita mea, e vremea, Calul, Din nou am colindat, Tartarul mi-așteaptă umbra, Pelerinul**, îi răspund cuvintele mîndre ale lui Don Juan:

"Eu însumi te-am chemat
Și-s bucuros acum că ai venit."

Bucuria "sfîrșitului" dezvăluie temeiul nemuririi omului în chiar moartea lui:

"Însă tot ce-amenință pieire
Inimei, în tăinuire,
Desfătîndu-ne neînțeles,
Chezășie va rămîne nemuririi,
Desprinzînd din suferințe înțeles
Pentru tulburata taină-a firii."
(Id.)

Sînt acestea cuvintele pe care le pronunță Magistrul "ospățului pe timp de ciumă", in deplin consens cu gîndul Elegiei din 1830 și al poeziilor amintite mai sus. Acest gînd investește cu un sens eroic și profund uman opțiunea personajelor pușkiniene pentru moarte.

în tragicul destin de muritor. Puşkin va descifra premiza renaşterii şi a înnoirii veşnice a lumii. În suprapersonal, înnoirea presupune dispariţia individului, dispariţie care poetului îi pare un lucru just şi bun. Purificarea de "marele amar", ca şi de tristeţea morţii, prin frumuseţe, s-ar propune ca soluţie filozofică şi existenţială pe care creaţia de maturitate a poetului o sugerează în **Elegie, Madona, Iubita mea, e vremea, Toamna**. Cunoscuta propoziţie dostoievskiană "frumuseţea va salva lumea", desigur, îşi are sursa şi în acest gînd puşkinian, pe care, probabil, romancierul l-a inclus în tainele socotite a fi fost luate de marele lui predecesor cu sine în mormînt. Dar presupune oare frumuseţea puşkiniană şi fericirea?

În 1830, după ce termină **Oaspetele de piatră**, înainte de căsătorie, Puşkin scrie unei prietene: "În privinţa fericirii sînt un ateu; nu cred în ea". Spuse în anul cînd ia o decizie care-l va face dependent de lume într-o manieră ce-l va duce la pieire, te întrebi dacă poetul însuşi nu intră într-un pariu pe care, iată, ştie dinainte că-l va pierde, pentru că este un ateu al "finalităţii". Demonia nesaţiului de viaţă care îl bîntuie cu o "desăvîrşire sălbatică", cum va spune el în **Ospăţ pe timp de ciumă**, nu poate fi înşelată printr-o existenţă, cu soţie, casă şi copii. Şi totuşi ultimii ani din viaţa poetului răsună de întrebarea imposibilului: ce-ar fi dacă prea omenescul acestei aşezări s-ar ridica la frumuseţea Madonei, "calmă", visînd în "razele-i smerite?".

O viaţă pentru frumuseţe - acesta este tîrgul pe care îl încheie cu destinul cel condamnat, prin geniu, la demonia lipsei de finalitate şi care, precum Don Juan , întrezărind finalitatea în fericire, cheamă moartea. Dar pînă atunci,

"hulitorul" purităţii, cel ce fusese identificat cu Don Juan de tradiţia anecdotică, va încerca, printr-o neostenită sete de "sacru" şi de frumuseţe, să ridice imaginea existenţei umane la înţelesul unei realităţi extactice a cărei efigie este Madona pură.

De la "rosa brevis", prin "mama lui Amor" şi "duhul curat al frumuseţii", pînă la mama lui Iisus îngenuncheată la picioarele Crucii şi plîngînd suferinţele Fiului, imaginea purităţii îşi caută substanţa în realitatea feminităţii revelate în castitate, demnitate şi simplitate. Petrarchizarea femeii, lipsită de componenta ascetică religioasă, se însoţeşte, în această imagine, de graţia carnalului şi de o subtilă sensualitate. În această înţelegere a sacralităţii în feminin Puşkin se întîlneşte cu Rafael, dar nu în filieră culturală (deşi madona pictorului italian este invocată cel mai adesea ca semn al "gustului lui pentru puritate"[22]), ci în spaţiul unei congenialităţi de care poetul rus este conştient. În acest spaţiu bate, măsurat şi clar, ritmul gîndirii libere şi senine:

"Iubita mea, e vremea. Vrea inima popas.
Trec zile după zile, şi fiecare ceas
Mai smulge-un fir de viaţă. Noi mergem mai departe,
Şi, tot croind la planuri, deodată dăm de moarte.
Nu-i fericire-n lume, dar gîndul liber este.
De mult visez o soartă tihnită ca-n poveste;
Rob ostenit, mi-i gîndul de mult să fug de toate
Spre colţul meu de muncă şi de plăceri curate."
(În româneşte de Al.Philippide)

În ritmul gîndirii vom regăsi îngemănaţi cei doi poli -

excepţionalul şi comunul, acesta din urmă cu accepţia lui de tragic inevitabil - poli pe care Puşkin îi simte nedespărţiţi în existenţă şi în propria-i fiinţă, ce găsindu-şi forma simţului interior al timpului şi al spaţiului, se propune pe sine ca temei al stilului. Al unui stil de o graţie şi o seninătate, egalate doar de stilul mozartian sau rafaelit, ambele intuite ca model, precum şi de cadenţa solemnă, plină de o zeiască linişte, a marilor poeţi greci şi latini care i-au fost maeştri.

Sub semnul acestei clarităţi stilistice, epurate de balastul poetizant lexical şi imagistic al epocii, pana lui Puşkin va distila la maximum semantica verbului poetic, pe care, menţinîndu-l în transparent şi concret, îl va ridica, de fapt, spre semnificaţii emblematice. Simplitatea austeră a imaginii şi sintaxei discursului poetic din texte puşkiniene ca **Madona, Iubita mea, e vremea, Stăpînirea lumii** induce, în final, sensul bogăţiei vieţii, al acelei plinătăţi ce ţine de profunzimea clipei, de intensitatea fiecărui moment din biografia personală, în care eul trăieşte cu un frison presimţirea totalităţii-dumnezeire (**Mi-aduc aminte sfînta clipă, Pe dealurile Gruziei, Eu te-am iubit**). "Povestea iubirii" devenind, în acest caz, dezvăluire a vămilor pe care spiritul trebuie să le treacă pentru a întîlni duhul suprapersonal al purităţii. Străbătînd vămile prezenţei-absenţei temeiului însuşi al vieţii, stările ocazionale se includ lumii poetice atotcuprinzătoare, dar devin şi părtaşe la un proces ce depăşeşte, însuşindu-şi-le, "agitaţia vană a lumii" şi întunericul ei.

Aşadar, în gîndirea şi creaţia lui Puşkincontrariile existenţei nu se anulează şi nici nu se eludează prin voinţa eului imaginant. Ele sînt lăsate să coexiste într-un univers care le

tolerează senin, pentru că este el însuşi guvernat de echilibrul conştiinţei că viaţa este un mare dar pe care momentul individual tragic îl poate supune interogaţiei, dar nu-l poate ignora, oricîte spaime şi suferinţe ar veni şi ar ameninţa "vădirea eternei frumuseţi" a firii. Sentimentul constant al acestei frumuseţi este garanţia transparenţei şi a echilibrului puşkinian prin care, în fond, ni se propune un model de umanitate ce ştie să stăpînească, în suverană simplitate apollinică, diversul neliniştitor al vieţii ce ascunde, pentru a o revela în momente de graţie, regalitatea funciară a omului.

Note

1. Vezi Vladislav Hodasevici, **Koleblemîi trenojnik. În** "Ogoniok", Nr.6, febr.1987, p.17.

2. Vezi Paul Valéry, **Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică**. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Augustin-Doinaş. **Note şi comentarii** de Marius Ghika, Bucureşti, 1989, p.535.

3. Vezi P.Valéry, **Despre cimitirul marin**, id., p.723.

4. Vezi A.S.Puşkin, **O poezii klassiceskoi i romanticeskoi**. În **Polnoe sobranie socinenii v X-i tomah**, Moskva, Izd. "Akad.Nauk", 1964, t.VII, p.33.

5. Vezi A.S.Puşkin, **Frakiiskie eleghii**, id., p.420.

6. Vezi A.S.Puşkin, **Otrîvski iz pisem, mîsli i zameceania**, id., p.67.

7. Vezi A.S.Puşkin, **Pismo k izdateliu "Moskovskogo vestnika"**, id., p.72.

8. Vezi I.Tînianov, **Problema stihotvornogo iazîka**, Petrograd, 1924, v.54.

9. Vezi A.Slonimski, **Masterstvo Puşkina**, Moskva, 1963, p.139.

10. Vezi I. Lotman, **Lecţii de poetică structurală**, "Univers", Bucureşti, pp.158-159.

11. Vezi A.Slonimski, **Op.cit.**; D.D.Blagoi, **Duşa v zavetnoi lire**, Moskva, 1979, p.236.

12. Vezi J.L.Galay, **Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry**, "Poétique", 31, 1977.

13. Vezi M.Gasparov, **Russkii bîlinnîi stih**. În **Issledovania po teorii stiha**, Leningrad, 1978, p.63. Vezi şi V.M.Jirmunski, **Vvedenie v metriku**. În **Teoria stiha**, Leningrad, 1975; V.V.Ivanov, **Stih "Pesen zapadvîh slavian"i slavianskaia sravnitelnaia metrika"** În **To honor Roman Jakobson. Essay on the ocasion of his seventith Birthday**, The Hague, 1967.

14. Vezi N.V.Gogol,**Neskolko slov o Puşkine**. În **Sobranie socinenii v semi tomah**, Moskva, 1978, t.VI; V.G.Belinski, **Socinenia Aleksandra Puşkina**. În **Izbrannoe**, I,II, Moskva, 1959.

15. Vezi D.S.Merejkovski, **Vecinîe sputniki**, S.Pb. 1910, p.277.

16. Vezi B.Tomaşevski, **A.S.Puşkin**, I,II, Moskva, 1961; G.A.Gukovski, **Puşkin i russkie romantiki**, Moskva, 1965; B.P.Gorodeţki, **Lirika Puşkina**, Moskva, 1962; A.Slonimski, **Masterstvo Puşkina**, Moskva, 1959; A.Lejniov, **Proza Puşkina** , Moskva, 1966; L.Ghinzburg, **O lirike**, Leningrad, 1972; D.D.Blagoi, **Ot Kantemira do naşih dnei**, I,II, Moskva, 1973.

17. Vezi A.S.Puşkin, **Ob A.de Musset**. În **Polnoe sobranie socinenii v desiati tomah**, Moskva, 1964, t.VII, p.211.

18. Vezi Anna Ahmatova, **O Puşkine**, Leningrad, "Sovetskii pisatell'", 1977 (articolele şi notele **Kamenîi gost Puşkina, Aleksandrina, Dve novîe povesti Puşkina, Puşkin v 1828 godu**).

19. Vezi Anna Ahmatova, **"Kamenîi gost" Puşkina**, op.cit. p.91.

20. Vezi A.S.Puşkin, **Vozrajenie na stat i Küchelbekera v "Mnemozine"** id.t.VII, p.41.

21. Vezi O.y Gasset, **Moarte şi reînviere**. În **Eseişti spanioli**, "Univers" 1982, p.314.

22. Vezi A.Meynieux, **Pouchkine homme de lettres et la littérature pritemofessionelle en Russie**, Paris, 1966, p.243.

SINTAXA IMAGINII LUI LERMONTOV

Structurată pe patru mari linii tematice: **spaţiul existenţial, la limita realului cu posibilul, patria sufletului, vocaţia posibilului**, poezia lui Lermontov se articulează într-o construcţie sferică în care riguroasa geometrie a dispunerii unităţilor mari de discurs îşi subordonează marea diversitate a formelor sintactice la nivelul imaginii. În această diversitate se pot identifica modalităţi de dezvoltare a suprasemnificaţiei poeziei lermontoviene (căutarea omului şi a libertăţii lui întru demnitate şi viaţă), unele caracteristice pentru poet, altele specifice poeticii romantice, în general.

O discuţie asupra modalităţilor sintactice de dezvoltare a acestei suprasemnificaţii impune, mai întîi, cîteva consideraţii asupra imaginii lermontoviene în general. O caracteristică a acesteia este de a fi condiţionată nu atît de asemănarea obiectivă a realităţilor şi de cunoaşterea acestei asemănări de către cititor, cît de impresia sintetică prin care obiectul se oferă sensibilităţii poetului. Acest fapt prilejuieşte deplasarea, într-o măsură vizibilă, a rosturilor imaginii şi cuvîntului poetic de la "a reda" la "a impresiona" şi "a sugera", tendinţa spre poetica imponderabilului şi sugestiei, folosirea, pe lîngă procedeele poetice tradiţionale (modificate şi acestea), a unor procedee noi, legiferate de epoca postromantică. Specific imaginii lermontoviene este şi de a nu se menţine strict în limitele unei analogii, ci de a se constitui într-o structură deschisă, bipolară, cu posibilităţi nelimitate de extindere şi cu mari valenţe combinatorii. Astfel se explică configuraţia ramificată a multor imagini, şi, mai ales,

maniera poetului de a se servi de imagini (variind ca întindere de la cuvînt la strofă sau chiar poem) ca de un material de construcţie care poate fi cuplat cu alte materiale pentru a obţine modele noi. Procedeul este similar tehnicii nervaliene de construire a noi texte prin combinarea felurită a aceloraşi formaţiuni strofice. Acest mod de "a face" textul si de a provoca efecte poetice de mare profunzime invederează o înţelegere a limbajului şi cuvîntului poetic ce se va încetăţeni, începînd cu simbolismul, în practica şi poetica modernă. În sfîrşit, legea ambivalenţei care guvernează gîndirea şi sensibilitatea lermontoviană conferă imaginii o dinamică aparte, implicînd, deopotrivă, menţinerea polarităţilor, în preferinţa pentru formaţiuni pare, şi transformarea lor în similitudini, în cadrul aceloraşi formaţiuni. Această complexă mişcare a semanticii poetice se realizează în structuri imagistice a căror sintaxă ne permite să distingem, pentru a sistematiza, două tipuri mari: tipul sintetic şi tipul analitic.

A. În categoria tipului de imagine de structură sintetică intră imaginile care, sintactic, iar nu semantic, coincid cu cuvîntul. Acestea sînt imaginile realizate figurativ prin metaforă şi simbol.

Considerată din punctul de vedere al procedeului de obţinere şi al realităţilor care o prilejuiesc, metafora lermontoviană aparţine tipului de metaforă tradiţională. Asocierea realităţilor din domeniul naturii şi din domeniul vieţii umane (nu atît în planul asemănărilor de ordin fizic, cît în planul similitudinilor de situaţie) cu păstrarea în expresie a primei realităţi, a dus la tipul de metaforă care atinge concreteţea mitului. Apelul la realităţi semantizate poetic în perioadele anterioare permite structurarea unor metafore ca: (omul)-

frunză, (omul)-corabie, (omul)-floare, (omul)-stîncă pe un subtext bazat pe o unitate narativă minimală.

În perioada de maturitate a poetului acest tip de metaforă a putut fi extins la spaţiul unei întregi poezii, metafora transformîndu-se în simbol bisemic. Aşa cum se poate vedea în poeziile **Pînza, Frunza** sau **Stînca**, procedeul este cel al menţinerii şi etalării sensului logic (de obicei al substantivului sau verbului), pentru ca celălalt sens "iraţional", ascuns, să se încarce cu tot mai multe valenţe simbolice.

Efectul poetic al acestor metafore-simboluri este dublu şi contradictoriu: pe de o parte, impresia de maximă transparenţă şi accesibilitate creată de mişcarea textului în planul denotativ, pe de alta, impresia de adîncime ilimitată şi neliniştitoare, prilejuită de infuzia reciprocă a planurilor de suprafaţă şi de profunzime, ca în poezia **Pînza**:

"Pierdută-n largu-albastrei mări
Luceşte-o pînză albă-n zare!...
Ce caută-n străine ţări?
Ce-o fi lăsat acasă oare?...

Se-apleacă vîntul ce vuieşte
Catargu-mpins de-al mării joc...
Ea spre noroc nu năzuieşte,
Şi nici nu fuge de noroc!

Albastre-s undele sub ea,
Cu aur soarele-o-ncunună...
Dar ea numai furtună vrea,

Parc-ar fi linişte-n furtună!"
(Traducere de Al.Philippide)

Alte metafore, aparţinînd tradiţiei romantice europene, precum "iad", "rai", "înger", cînd nu sînt plasate în cupluri antagonice, nu mai funcţionează sub regimul polisemantismului metaforic. Ele îşi diminuează forţa de semnificare, transferînd-o asupra cuvintelor învecinate pe care le atrag, în secvenţe sintactice de tip analitic.

B. Tipul analitic de imagine este mai bogat reprezentat şi mai caracteristic pentru inovaţia poetică lermontoviană. La nivel sintactic, acest tip coincide cu sintagma, propoziţia, fraza şi, uneori, cu porţiuni de text întinse.

I. Subtipul identificat cu sintagma se prezintă în mai multe variante:

a. vom deosebi, mai întîi, formaţiuni binare de compoziţie morfologică omogenă sau neomogenă, fără instrument de legătură. Dintre acestea, foarte răspîndită este sintagma **substantiv + substantiv în cazul genitiv**: "marea vieţii", "arsiţa vieţii", "pustiul apelor". Deşi posedă ambii termeni ai analogiei şi ar putea fi considerată o comparaţie, structura amintită are deschiderea semantică ilimitată a metaforei şi este percepută ca atare. În aceaşi situaţie se află structura **substantiv + adjectiv** (antepus sau postpus) de tipul: "zaliv rodnoi"-"golful natal", "buria rokovaia"-"furtună catastrofală", "rokovoi prostor"-"spaţiu damnat" etc. în care adjectivul atribuie substantivului o calitate neinerentă realităţii pe care acesta o numeşte, deplasîndu-i sensul din planul real în cel metaforic.

Distanţa semantică dintre substantiv şi adjectiv atinge

punctul maxim în cazul asocierii a două realităţi antagonice, ca în expresia "seară luminoasă". Cei doi termeni ai structurii ne apar în ipostaza de determinant şi determinat deopotrivă, încît unitatea "noapte luminoasă", construită după principiul de combinare al oximoronului, realizează imaginea concomitenţei contrariilor, a unei realităţi duale şi totuşi unice. Acelaşi tip de imagine obţine Lermontov prin alăturarea a două substantive antonime legate prin dublă negare sau prin conjuncţie coordonatoare copulativă: "nici zi, nici noapte", "nici lumină, nici întuneric", "şi rai, şi iad". Nu mai este nevoie să spunem că dubla negaţie are semnificaţia unei afirmaţii şi că paralelismul de construcţie "negaţie + substantiv", conferind substantivelor identitatea în plan sintactic, sugerează o posibilă identitate a lor şi în plan semantic.

Modalitatea de structurare a imaginii prin alăturarea contrariilor relevă la Lermontov intenţii de dramatizare a textului, intenţii finalizate, în ultimă instanţă, prin crearea imaginilor-personaje (în special demonice) pe care le putem repera în creaţia lirică, dar mai ales în poeme, în romanul **Un erou al timpului nostru** sau în drama **Mascarada**. Contrariile asociate în spaţiul acestor imagini nu sînt de ordin calitativ, ci temporal. Acuitatea cu care Lermontov captează timpul şi-i înţelege dimensiunile se traduce, în acest caz, prin folosirea procedeului poetic pe care îl vom numi, împreună cu C.Bousoño "suprapunere temporală" (vezi **Demonul meu**).

În cadrul formaţiunilor sintactice **substantiv + adjectiv** întîlnim aşa-numitele expresii fixe, consacrate de tradiţia poetică şi devenite canonice prin frecvenţă: "fecioară a cerului", "glas de îngeri", "frumuseţe divină". Folosindu-le, Ler-

montov recurge la multiplicarea unuia din termeni rupînd limitele structurii binare şi împrospătînd semantica expresiei întregi:

Ca cerul ochiul tău luceşte
Cu smalţul lui albastru

Cum priveşte, ceruri joacă
În ochii ei divini.

Dezvoltarea structurii imagistice va însemna, în cazul acesta, şi introducerea ei în secvenţe intonaţionale mai largi care dezvoltă semnificaţia primă (divin, celest etc.) în reluări sinonime al căror suport lexical este, de regulă, "sunetul", "glasul", "vocea" (vezi **De-aud vocea ta**, 1837-1838, **Ca cerul ochiul tău luceşte, Ea cîntă, glasul ei se pierde** (1837-1838)). În alte situaţii, poetul anulează semnificaţia canonică a expresiilor respective prin inserarea lor în construcţii negative, gest care va putea fi înţeles nu numai ca reacţie de refuz a retoricii romantice, dar şi ca afirmare a unei estetici a chipului şi comportamentului uman, în care definitorii sînt nuanţele de expresie şi de mişcare:

Ea nu prin frumuseţe-mbată
Robind pe tineri visători,
Nu duce-n urma ei o ceată
De muţi şi trişti suspinători.
Şi n-are mijlocul de zînă
Nici sîn de-nvălurat cleştar
Şi nimeni fruntea în ţărînă
Nu-şi pleacă la al ei altar.

Şi, totuşi, zîmbetele-i toate
Şi mersul ei, şi vorba-i sînt
De-o minunată simplitate,
De viaţă plină şi de cînt.
Şi vocea sufletu-ţi pătrunde
Ca dulci şi blînde amintiri.
Iubind, iubirea şi-o ascunde
Plecînd sfioasele priviri.
(In româneşte de Victor Tulbure)

b. Subtipul analitic foarte răspîndit la Lermontov este comparaţia. Modificînd schema închisă "A ca B", poetul reuşeşte să confere comparaţiei noi valenţe stilistice. Procedeele de modificare a schemei sînt multiple şi cu efecte din cele mai profunde. Prin comparaţie, Lermontov urmăreşte nu atît efectul plasticizării, cît pe cel al surprinderii inefabilului şi dinamicii lumii. De aceea, alăturarea a două realităţi se face pornindu-se nu de la similitudini de formă, culoare, consistenţă, ci de la analogii de situaţii cu efecte ale acţiunilor, specifice elementelor asociate. Exemplele de păstrare a schemei clasice "A ca B" relevă extraordinara capacitate de plasticizare a verbului lermontovian, pe care o putem citi în construcţii ca acestea: "şarpele ca un pumnal", "Aragva ca o piele de şarpe", "privirea ca un fulger încremenit", dar şi tendinţa imaginii de a-şi deplasa sensurile spre sugestiv şi abstract prin plasarea în partea a doua a comparaţiei a unor cuvinte cu semantică abstractă: "văzduhul (curat) ca fericirea unui copil", "lumina lămpilor pîlpîinde ca gîndul într-o minte cotropită de tristeţe". Comparaţii de acest tip, pe care l-am putea

numi dezvoltat, obţine poetul prin extensia sintactică a unei metafore într-o construcţie comparativă: "sunetele se topesc precum sărutările pe buze". Acţiunea care a prilejuit comparaţia "se topesc" nu aparţine sferei semantice a vreunuia din termenii comparaţi, aşa cum ar fi fost normal într-o comparaţie de tip clasic. Liberă în raport cu ambele secvenţe ale comparaţiei, alegerea sintagmei "se topesc" este determinată, totuşi, de suprasemnificaţia metaforică "fluiditate", "gingăşie", "imponderabilitate" care-şi sporeşte intensitatea şi, în acelaşi timp, îşi specifică sensul prin oglindirea în două realităţi: "sunete" şi "sărutări". Alunecarea sensului de pe verticala paradigmatică pe orizontala sintagmatică, cu structura ei binară, imprimă nu numai versului, dar şi unor unităţi prozodice mai largi o mişcare parcă în doi timpi:

> "De cîntă, sunetele se topesc
> Ca sărutările pe buze,
> De te priveşte-ceruri strălucesc
> În ochii ei divini;

O modalitate frecventă de schimbare a schemei comparaţiei este amplificarea ambilor ei termeni prin noi comparaţii, metafore sau secvenţe enumerative, care reiau aceeaşi semnificaţie cu a termenului pe lîngă care se comportă ca atribute apoziţionale multiple. Această dezvoltare se petrece pe linia dominantei (de situaţie, efect, acţiune) în planul sensului, inerent realităţii pe care o vizează termenul dezvoltat, efectul fiind cel de apariţie a ecourilor metaforice în cîmpul semantic al termenului cu care se compară. Procedeul de mai sus este definitoriu pentru construcţia şi efectul semantic cumu-

lativ al poeziei **Meditaţie**. Motivul "generaţiei", anunţat de primul vers:

"Ce trist privesc tabloul
acestei generaţii"

este reluat în motivul lui "noi", dezvoltat prin enumerări de atribute ale bătrîneţii, indiferenţei şi vidului, a căror semantică este focalizată apoi într-o sintagmă care va deveni comparantul: "fruct prematur, găunos şi searbăd", extins şi el într-o secvenţă descriptivă în partea a doua a poeziei amintite. Sintaxa stufoasă a imaginii, dinamizată de încărcări şi descărcări de ton "iregulate", conferă versului din **Meditaţie sau 1 ianuarie 1841** vigoarea şi forţa pamfletului şi invectivei pe care poetul le-a surprins în expresia "vers de fier, plin de mînie şi amar".

Altă dată, prin instituirea în cadrul modelului comparaţiei a raportului de reversibilitate "A ca B" şi "B ca A", în raport cu acelaşi sistem de referinţă (acţiune, stare), Lermontov obţine tipul de imagine pe care-l putem numi imagine dublu identificată. Repetarea comparaţiei într-un sens şi în altul, ca in poezia **Vecinul**, de exemplu, creează un fel de realitate dublă în care elementele se pătrund mutual, prin lipire sau dizolvare. Acest fel de structură sintactică permite inversarea poziţiei termenilor, anulînd semantica de unire, dar şi de separare a instrumentului gramatical şi lăsînd cîmp liber identificării absolute ca în metaforă:

"Şi sunetele, în şirag,
Ca lacrimi curg încet, încet...

şi lacrime din ochi
Ca sunetele se preling"

Pentru a surprinde lumea în complexitatea şi în dinamica ei, Lermontov recurge la un alt procedeu sintactic analitic ce-i va permite construirea de structuri armonice, flexibile şi libere în cel mai înalt grad. Avem în vedere procedeul paralelismului, folosit în poeziile **Romanţă, Frunza veştedă, Prin munţii pustii de la nord**. A.N.Veselovski numeşte acest paralelism "comparaţie subînţeleasă", dar este evident că figura în cauză reprezintă ceva mai mult. Diferenţa ar fi cauzată nu numai de suprimarea instrumentului de legătură, ci şi de posibilităţile nelimitate ale celor doi termeni de a se dezvolta paralel şi totuşi respectînd o secretă corespondenţă în plasarea minimelor şi maximelor de intensitate semantică, ritmică şi intonaţională, în succesiunea secvenţelor statice şi dinamice, în sfîrşit, în stabilirea spaţiului pe care îl ocupă fiecare din ele. Prin procedeul paralelismului, pe care doar Goethe şi Heine l-au mai folosit cu atîta virtuozitate în literatura cultă, poetul rus construieşte o structură cu două nuclee semantice distincte, dar menţinîndu-se mereu unul în faţa celuilalt ca două oglinzi reflectoare:

I "Frunza veştedă se bate de ram
Înaintea furtunii;

II Inima, biata, se zbate
Presimţind nefericirea."

Foarte aproape de acest tip de imagine, din punctul de vedere al tehnicii de structurare, stă imaginea semnificantului (în terminologia lui C.Bousoño). Procedeul de obţinere

a unei asemenea imagini este procedeul de reflectare sau al oglinzii, pe care-l întîlnim şi în paralelism, cu deosebirea că acum nu avem de a face cu reflectarea reciprocă a două nuclee semantice, ci cu oglindirea multiplicată a unui singur motiv în el însuşi. Poezia **Rusalka** oferă un caz clasic de imagine a semnificantului:

1

Rusalka pe rîul albastru plutea,
Iar luna ardea peste ea;
Şi pînă la lună să-mproaşte voind
A valului spumă de-argint.

2

Şi rîul vuind se ducea legănînd,
Toţi norii scăldîndu-i pe rînd;
Cînta ea, rusalka - şi vorbele-n salt
Suiau pîn' la malul înalt.

3

Cînta ea, rusalka: "La mine-n afund
Luminile zilei pătrund;
Acolo zvîcnesc peştişori aurii;
Cleştar sînt oraşele, mii;

4

Şi-acolo pe pat de nisip sclipitor
La umbră de trestii, uşor,
Îmi doarme-un viteaz pe sub valul hain,
Viteaz dintr-un ţărmur străin.

(. . .)"

7

Aşa, peste rîul albastru cînta
Rusalka-n tristeţea cea grea;
Şi rîul vuind se ducea legănînd
Toţi norii scăldîndu-i pe rînd."
(Traducerea de Ion Brad)

Supralicitarea laturii materiale a limbajului şi coroborarea unor tehnici poetice de repetare şi oglindire provoacă desemantizarea cuvîntului, reducerea întregii poezii la o structură tautologică, sugerînd irealul şi inexprimabilul. Aparenta narativitate a acestei structuri etalează capacitatea limbajului poetic însuşi de a se mişca liber în toate direcţiile, rămînînd totuşi într-un punct unic de semnificaţie - misterul lumii şi al spunerii de sine a acestei lumi.

Subtipurile de imagini obţinute prin dezvoltarea comparaţiei, prin paralelism sau prin supralicitarea semnificantului, pot fi identificate sintactic cu propoziţia, perioada, cu formaţiuni strofice şi uneori, cu poemul (vezi (**Romanţă, Meditaţie, Frunza veştedă, Pumnalul, Prin munţii pustii de la nord** etc.)

Cu aceleaşi structuri polimembre ne vom întîlni în imaginile construite de şiruri omologice şi în imaginile care au la bază o secvenţă descriptivă. Primul tip de imagine se sprijină tot pe mecanismul asociaţiei, dar nu în varianta similitudinii metaforice şi a analogiei comparative, ci în forma enumerării, prin juxtapunere, de realităţi eterogene care, tocmai prin faptul că se însoţesc în spaţiul sintagmatic al secvenţelor prozodice, încep să formeze un şir sinonimic, la nivelul se-

manticii. Marile secvenţe enumerative din poemele **Disputa, Demonul** sau **Mtzîri**, construite prin aglomerarea de substantive, prelungite în doi sau mai mulţi determinanţi (verbali, adjectivali sau atributiv-circumstanţiali) nu sînt investite cu funcţia de a ne transmite aspectul unei realităţi in vizual, auditiv etc., ci de a surprinde pulsul vital, ritmul originar al lumii. Epitetele, metaforele, comparaţiile, hiperbolele, însoţind numele în formaţiuni binare sau ternare, nu oferă reliefuri de lumină aşa cum se întîmplă de obicei; ele se supun mişcărilor de acumulare şi descărcare a sintaxei şi a tonusului intonaţional care mişcă întreaga secvenţă sau un întreg poem spre acelaşi sens. Această modalitate sintactică, pe care am putea-o numi "aglutinantă", creează în text unde cu bătaie lungă, antrenînd semantica cuvintelor în deplasări, insesizabile la nivelul sintagmei, dar profunde şi de intens relief la nivelul poemului:

"Rai fericit, rai pămîntesc!
Par plopii piramizi semeţe;
Pîraie-n zvon rostogolesc
Pe fund, prundişuri colorate;
Prin tufele de trandafiri,
Privighetorile-nfocate
Slăvesc frumoasele furate
De glasul dulcei lor iubiri.
Cinarii deşi, umbrind cuminte,
Cununi de iederă-mpletesc;
Sînt peşteri unde-n zi fierbinte,
Sfioşii cerbi se-adăpostesc,
Şi viaţă-n toi, şi strălucire,

Şi frunzele în freamăt blînd(...)"
(În româneşte de George Lesnea)

Spuneam la începutul acestor consideraţii privind sintaxa imaginii lermontoviene că privirea pe care o lasă poetul asupra lucrurilor nu se opreşte, de obicei, pe suprafaţa lor, ci coboară în interior. Şi totuşi, puţini sînt poeţii care să fi surprins senzorialul atît de pregnant şi de viu precum a făcut-o Lermontov. Intensa bucurie a ochiului, jubilaţia sesizării celor mai intime mişcări prin sunet şi formă însoţesc notaţia exactă a detaliului revelator. Dar acest detaliul devine totdeauna semnul spiritului, semnul miraculos a ceea ce stă dincolo de el. În acest sens am putea cita tot ce a scris Lermontov despre natura şi oamenii Caucazului, ai Orientului, în general. Ceea ce ne interesează însă acum este dacă această capacitate de notaţie ordonează în vreun fel sintaxa imaginii.

Răspunsul este afirmativ, dacă ne gîndim la configurarea uneia din variantele temei **patria sufletului** cu semnificaţia a ceea ce avem şi trăim în experienţa noastră cotidiană. Pentru această variantă descrierea singură devine mijloc de structurare a imaginii în care lipseşte ceea ce se obişnuieşte a se numi figură. Motiv pentru care vom numi imaginea aceasta **imagine de grad figurativ zero**. Ea se constituie prin dispunerea în text (parcă în ordinea în care le-a semnalat ochiul) a detaliilor lumii exterioare în simplitatea lor "prozaică" şi nudă. În acest sens, cităm din poezia **Patria:**

"Îmi place-un foc de paie-n cîmp
Şi la popas un şir de care,
Mestecenii pe cîte-n dîmb,
Înalţi şi albi peste ogoare;

Îmi place grîul adunat
Pe arii, claie lîngă claie,
Şi casa cu-nveliş de paie
Şi-obloanele de lemn crestat."
(În româneşte de Al.Philippide)

Tot de grad figurativ zero este şi imaginea obţinută prin "demonstraţia exactă" a unei idei abstracte, ca în poezia **Jurnalistul, cititorul şi scriitorul.** În acest caz, poetul reface traseul clasic al discursului logic, subliniindu-şi intenţia prin folosirea substantivelor abstracte, a adjectivelor substantivate şi a genitivului posesiv. Perioada, construită după necesităţile transmisiei exacte a ipotezei, argumentului, contraargumentului şi concluziei, îşi apropie ritmul de ritmul vorbirii, dar al unei vorbiri dialogale şi strict logice. Am putea spune că sîntem în prezenţa fenomenului de "depoetizare" intensă a poeziei, proces intensificat, ca şi în cazul poeziei lui Puşkin, de "polifonizarea" limbajului prin introducerea mărcilor textului dramatic (personajul, jurnalistul, cititorul, scriitorul, dialogul, remarcile autorului). La confluenţa tuturor acestor elemente se naşte imaginea poeziei care se priveşte pe sine, gîndindu-şi condiţia din perspectiva creatorului, a criticului şi a simplului cititor, ca şi din direcţiile generalizatoare ale filozofiei artei.

În momente ca acestea, poezia lui Lermontov prefigurează, alături de textele altor contemporani ai săi, cîteva din ipostazele viitoare ale poeziei universale, care se va construi gîndindu-se pe sine, aşa cum gîndeşte lumea, care-şi va încorpora socialul, politicul, ştiinţificul, banalul etc., demonstrînd, în plină epocă a romantismului, că poezia trebuie şi

poate să-şi revendice orice domeniu.

Este firesc, deci, că atîtea generaţii literare l-au simţit pe Lermontov contemporan cu ele, că atîţia mari poeţi ruşi ai secolului nostru se văd în descendenţa acestui mare moment poetic pe care-l ilustrează creaţia lermontoviană.

MIHAI EMINESCU
1. În căutarea ființei

Aproape toți comentatorii sînt de acord a considera anul 1879 începutul unei perioade în care geniul eminescian s-a maturizat pe deplin și în care limbajul lui poetic s-a "clasicizat".

Dincolo de criza erotică pe care exegeza eminesciană o socotește definitorie pentru tematica și dispoziția poetică a maturității, o profundă modificare a simțului interior ca simț al sinelui în timp și lume pare a nutri mai profitabil atît esența lirismului de după 1879, cît și structurarea textului ca atare.

Existenței "securizate" într-un timp fluid și "familiar" pe toate coordonatele lui, timp din care fantezia poetică închipuia salturi uriașe în trecut sau în viitor, răsturnări de perspective sau rostogoliri de ere, cu păstrarea permanentă a timpului individual, acum i se substituie tot mai evident o stare a înstrăinării de timp și de sine. Pierderea de sine se asociază ieșirii din timp, dar nu pentru cucerirea altor timpuri, ci pentru trăirea deplină și dureroasă a neantului ("noaptea mea de veci"). Ceva din febrilitatea neantizării poeților blestemați de mai tîrziu îngheață ființa eului individual, coagulînd-o într-un timp interior al absențelor. Îngreuiat și ostenit de o perpetuă trezire ("Și visînd o-ntreagă lume/Tot nu poate să adoarmă"), eul eminescian își contemplă absența din spațiul dulce al altor vremi, în care miracolul iubirii și al naturii se vorbea într-o limbă acum pierdută ("Semnele tainei mute rămîn"). Obsesia acestei

pierderi şi închiderea în timpul vid ("pustiul şi urîtul de-a pururi mă cuprind") modifică spaţiul şi timpul liric, imprimînd textelor o mişcare ritmică şi intonaţională ce poate fi descifrată ca matrice structurantă pentru poezia anilor 1879-1883. Nu ne gîndim la ciclul "veronian" pe care-l semnala, pe bună dreptate, Perpessicius şi nici la vreun ciclu formal pe care ni l-ar putea sugera prezenţa masivă a sonetului în perioada amintită. Iar faptul că lectura succesivă a textelor ne spune povestea unei iubiri desfăşurate în timp şi implicîndu-se "prea mult în aventurile şi prăpastiile eului"[1] nu poate prilejui decît o constatare ce ţine de cea mai pură evidenţă, dar nu şi de esenţa fenomenului.

Un centru dinamic profund iradiază spre toate textele eminesciene, indiferent de tematica (erotică, socială, filozofică) sau de forma lor (sonete, cîntece, scrisori, romanţe, poeme, ode, "rugăciune") - căutarea fiinţei în plină manifestare a absenţei. Sintetizată într-un vers enigmatic din **Muşat şi ursitoarele** - "El n-a fost cînd era, el e cînd nu e" - dispoziţia eului liric eminescian nu pare deloc a-şi refuza accesul la fiinţă, oricît de multe detalii "materiale" şi "ocazionale" ar invoca neantul şi l-ar susţine în text. Acolo unde G.Călinescu, iritat de prezenţa acestor detalii în poezia erotică, întrezărea un spirit "înăbuşit de dorinţi carnale"[2], Şerban Cioculescu descifrează "puritate" şi "castitate"[3], în timp ce Edgar Papu identifică, "o peste măsură a firii" care "dezvoltă acea tensiune acută ce luptă cu limitele fiinţei"[4] (individuale, am adăuga noi, în spiritul comentariului autorului). Ceea ce avem în vedere cînd facem afirmaţia de mai sus este căutarea fiinţei în accepţia pe care Eminescu însuşi o conferă acestei suprarealităţi: "(...) mintea nu mai

e decît o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, şi pătrunde în inimă. Şi cînd ridici ochii te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut şi eternitatea cu faţa ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumuseţile ei (...) este singura ce se mişcă în această lume eternă ... ea este orologiul ei."[5](s.n.). Lumea încremenită cu toate frumuseţile ei se vădeşte a fi o realitate împietrită întru fiinţă, "un vis încremenit", cum spune tot Eminescu în altă parte, un ghem absolut în care unul şi multiplul sînt date simultan. Faţă de acest Unu, fiinţa individuală e în ec-stasis, căci, cum s-a văzut, ea este privită de lucrurile lumii pe care, la rîndu-i, le vorbeşte. "Ec-sistenţa" omului în raport cu fiinţa garantează, după Martin Heidegger, tocmai condiţia lui de veghetor asupra "adevărului fiinţei"[6], condiţie manifestă în esenţa limbajului însuşi, a limbajului poetic, în special, şi sensibilizată de poezia mare a tuturor timpurilor.

Starea de evidenţă-absenţă a fiinţei în care omul este şi din care a fost "aruncat de către fiinţa însăşi", în expresia aceluiaşi filozof, este trăită cu maximum de acuitate de poezia de maturitate a lui Eminescu. Ea naşte aici senzaţia golului-absenţă de sine şi de lume - ca loc în care nimic nu există pentru că este în infinit sau în care povestea eului are loc în infinit, aşa cum "tragedia lui Cezar se petrece mereu, fără sfîrşit"[7]. Şi atunci, nimic mai propice decît acest gol sau "deşert" pentru invocarea fiinţei ca Unu (sau Una) de esenţa lumii. Pe fondul sentimentului acut al fiinţei, vidul este chemat să sugereze plenitudinea, iar umbra (întunericul, gheaţa, negura) este pusă să evoce lumina, golul umplîndu-se cu un sens al realităţii, desăvîrşit structurate şi defi-

nite în limbaj, sens care făgăduieşte fiinţa. De aici o idealitate şi o claritate a intenţiunii tuturor lucrurilor despre care poetul vorbeşte cu pietatea celui ce "ştie de prezent fie şi în eternitate"[8].

În spaţiul timpului individual însă acest gol este tradus în termeni de suferinţă: "(...) pierdut în suferinţa/Adîncă a nimicniciei mele/Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie". Aceasta izvorăşte dintr-o pierdere de sine şi din depărtarea de celălalt ("sîntem tot mai departe deolaltă amîndoi") care poate fi depărtarea existenţială sau metafizică. **Stingerea**, prin desfacere a ceea ce fusese **Unu**, - "întregimea vieţii", "a naturii sfîntă limbă", "păreche", "umbra cu fiinţa" ("gemenii"), "lumină dulce, clară", "lumina mare", eul şi sinele ("dezbinul meu din suflet") - devine centru semantic din care se dezvoltă, deopotrivă, motivul neantizării eului ca fiinţă individuală şi imaginea unui spaţiu al sfinţeniei. Ambele direcţii semantice transpun o modalitate lăuntrică de a răspunde existenţei prin "cucernicie" (evlavie ce nu exclude blestemul - **Rugăciunea unui dac**), dar şi prin ieşirea în cel mai vast orizont al divinului (vezi **Luceafărul**).

Pentru această manieră eminesciană de a sugera plinătatea fiinţei în gol şi în absenţă, o semnificaţie emblematică dobîndeşte nu doar poemul **Luceafărul**, analizat de Constantin Noica în **Sentimentul românesc al fiinţei** ca "modelul fiinţei", ci şi poemul **Gemenii**, precum şi cîteva poezii de dragoste, între care sonetele şi rugăciunile par a ocupa un loc privilegiat.

Sentimentul absenţei care-l urmăreşte pe poetul ce nu-şi mai recunoaşte nicăieri patria ("căpătîiul") îi conferă acestuia o mare libertate în a se pune de acord cu eternitatea, dar

şi în a-şi descoperi în sufletul propriu fericirea şi pedeapsa:

"N-aflai loc unde capul în lume să mi-l pun,
Căci n-am avut tăria de-a fi nici rău, nici bun,
Căci n-am avut metalul demonilor în vine,
Nici pacinica răbdare a omului de bine,...
Căci n-am iubit nimica cu patimă şi jind..."

Dominate de sentimentul absenţei, poezii ca: **Trecut-au anii, În van căta-veţi, Urît şi sărăcie, Rugăciunea unui dac, Te duci, Despărţire, Renunţare, Din valurile vremii, Rugăciune, Muşat şi ursitoarele, Adio** evocă stări esenţiale fără a apela la psihologie sau la introspecţie. Emoţii elementare sînt convocate din vid şi eternitate în spaţiul atemporal al magiei şi divinaţiei. Aici ele răsună şi consună într-o atmosferă de puritate şi de transparenţă ce le exaltă demnitatea apartenenţei la esenţă şi, deci, la fiinţă.

Intonaţia gravă ce induce o ritmică solemnă ("sfîntă") conferă acestor poezii, ca şi altora care n-au putut fi citate aici, acea frumuseţe ciudată "liturgică" despre care vorbea Mircea Eliade[9]. Indiferent de structura ei metrică particulară sau de formaţiunea ei strofică, fiecare poezie se supune acestei "măsuri" dominante, incluzîndu-se într-un întreg "simfonic" a cărui muzicalitate este realizată nu atît prin etalarea virtuţilor muzicale ale cuvintelor, sunetelor sau sintaxei, cît prin stăpînirea deplină a limbii cu "materialul ei de fineţe şi distincţiuni"[10]. Marea economie în folosirea mijloacelor poetice, sobrietatea clasică a stilului dobîndesc o forţă de sugestie majoră în contextul unei adevărate magii poliritmice. Ea acţionează în spaţiul textului ca atare, dar

şi în întregul pluritextual în care o poezie se comportă ca o mare secvenţă ritmică. Ritmul general al întregului corp de texte contaminează prin mişcarea lui gravă formele particulare ale poeziilor componente, sensibile la vibraţiile vecinătăţii. Astfel, sub acţiunea ei, oda se deplasează spre rugăciune (**Odă în metru antic**), rugăciunea spre cîntec (**Rugăciune, Răsai asupra mea**) şi blestem (**Rugăciunea unui dac**), cîntecul spre litanie (**Te duci, De ce nu-mi vii?, Pe lîngă plopii fără soţ**), sonetul spre cîntec şi elegie (**Afară-i toamnă, Cînd însuşi glasul, Trecut-au anii, Oricîte stele**) etc. Semne ale omogenităţii lor de substanţă pot fi considerate reluări de cuvinte ("lumină", "icoană", "marmură", "sfînt", "te chem", "îngheţ", "gheaţă"), de expresii ("braţele de marmur", "ochii mari", "lumină lină") sau de secvenţe ritmice ("mai aproape, mai aproape", "Pe veci pierduto, vecinic adorato!", "Unde te duci? Cînd o să vii?", "De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?"). Aceste reluări, foarte numeroase, mai ales în registrul ritmic, ne previn, de fapt, asupra procesului subtil de realizare a continuităţii ritmice şi semantice în discontinuitatea textuală şi formală a compoziţiei întregului. Fenomenul mărturiseşte o concentrare şi o conştiinţă a formei lirice cu totul singulară în peisajul nostru poetic din secolul al XIX-lea, dar şi o înţelegere a formei dincolo de operă, în limba însăşi, resimţită ca atestînd prezenţa esenţei.

Continuităţile gîndirii şi raţiunii, structura însăşi a limbii şi sintaxa timpului existenţial, cu cele trei dimensiuni ale lui, sînt convocate de starea prezentă a eului ca realităţi simultane. Expresiile "Te chem", "mi-aduc aminte", petrec în gînd viaţa-mi", "cînt", "răsai asupra mea" etc. sînt for-

mule prin care eul ia în stăpînire spaţiul celuilalt, lăsîndu-se, la rîndul lui, invadat de acesta pînă la identificare. Natura luminoasă a acestui adevărat act de magie este surprinsă de poetul însuşi într-o fericită propoziţie: "Cel ce cîntă se dezmiardă şi pe el şi pe ceilalţi"[11].

Dezmierdarea (legănarea, în-cîntarea) prin cîntec reactualizează integritatea lumii reale în unitatea ei de substanţă. Mediul care favorizează perceperea acestei substanţe este limba pentru că ea manifestă o prezenţă absolută: "a naturii sfîntă limbă", nesupusă în adevărul ei decît sieşi. În spaţiul limbii ca totalitate integratoare antinomiile curente dispar. Eu/tu sau el, subiect/obiect, sacru/profan, fizic/metafizic se pierd în ritmul unui univers primitiv (originar), într-o utopie atemporală în care totul este contemporan cu totul. Actualizînd acest ritm, cîntarea, poezia, îşi regăseşte funcţia originară - ea suscită fiinţa la propria ei lume, este deci o ontopoieză.

Lumea ca fiinţă va deveni metafora ce instituie un mod unic de funcţionare a universului şi a poemului eminescian în ritmul unui monophysism primitiv şi mistic, atestat de expresii ca: "ritm sfînt", "sunetele sfinte", "a naturii sfîntă limbă", "cîntul unei dulci evlavii". Desprins din acest ritm, dar şi prins în curgerea lui, cuvîntul poetic figurează adevărul care, ca şi fiinţa, "de faţă-i totdeuna şi pururea aieve". Pentru a ajunge la figurile primordiale, el traversează spectrul vieţii individuale pe care o recheamă din eternitatea timpului în ochiul însetat de perfecţiune al celui care cîntă.

Cîntarea eminesciană se ridică din pustiul îngheţat al eului cu forţa unui descîntec şi a unei invocaţii magice care aşteaptă întruparea. Ea "smulge" imagini trecute din "va-

lurile vremii", prospectînd depărtările temporale ale iubirii ("că tu vei fi murit", "voi fi murit demult", "tu te pierzi în zarea eternei dimineţi") şi transformînd iminenţa morţii în garanţie a vieţii ("În calea timpilor ce vin/o stea s-ar fi aprins"). Prin discursul poetic, ea reinstaurează starea de extaz ca epifanie a **lumii-fiinţă** - nemişcare a eului contemplator:

"Rămas în nemişcare m-a fost cuprins extazul,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gingaşă mireasă a sufletului meu(...)"
(Sarmis)

şi luminoasă răsărire a obiectului contemplat:

"Şi numai tu te-ai arătat
Pe mare, ca luna, din valuri."

"Tu numai dulce îmi răsai
Şi blîndă-ntotdeauna,
Cu al tău dulce chip bălai
Din valuri de mare, cu luna."
(Oricît de mult am suferit)

Un fără de greş simţ al purităţii guvernează procesul de întrupare a fiinţei în poezia lui Mihai Eminescu. Venus Anadyomene, natura, iubita, geniul, "icoana pururi verginei Marii" sînt tot atîtea ipostaze prin care esenţa i se "arată" poetului în curgerea necurmată a timpului şi vieţii. Echilibrul unei sinteze armonioase în care poezia eminesciană situează legile lumii şi legile imaginării esenţei acestei lumi

inscrie **cîntarea** ("cîntecul") însăşi în suita de întrupări ale ființei ca "îngînare" a ritmului universal. Poetul-cîntăreț, la rîndu-i, se în- ființează pe sine prin cuvîntul armonic, în plină conştiință a absenței sinelui din eu:

"Pe mine/Mie redă-mă!"

Dar regăsirea de sine în actul creator nu supralicitează tentația narcisiacă. Celălalt sau alteritatea sînt chemate mereu în oglinda eului imaginat pentru întregirea imaginii creatorului-cîntăreț ("făclie") şi a unui spațiu de lumină: "Răsai să dai lumină". Acesta este chiar spațiul ființei. Iar dorul de ființă, credem, precumpăneşte asupra dorului de neființă atît de des invocat în critica eminesciană, în sprijinul unei idei sau a alteia. Mai mult decît atît, o analiză mai atentă a textelor, fără a-l invoca neapărat pe Schopenhauer, ne-ar putea releva că aşa-zisa tentație a neantului şi neființei este, în foarte multe cazuri, o formă în care se manifestă mistuitoarea sete de ființă-lumină a poetului.

2. Poetica prezenţei-absenţă

Perpessicius plasa poemul **Sarmis** "înlăuntrul" poemului **Gemenii** ca secvenţă compoziţională de natură prologală[12]. Dar dacă funcţia poemului **Sarmis** de a prezenta evenimente premergătoare acţiunii din **Gemenii** este evidentă, mai puţin sesizabilă este participarea lui, în planul însuşi al subiectului, la o dramă sintetică al cărei suprasubiect este starea de prezenţă-absenţă a fiinţei. Această dramă s-ar constitui dintr-un triptic în care, alături de poemele menţionate, ar putea figura oricare dintre sonetele maturităţii eminesciene, îndeosebi sonetul **Cînd însuşi glasul gîndurilor tace**. Cele trei acte ale dramei ar prezenta tot atîtea stări ale fiinţei, coparticipante la un mister al totalităţii: unitatea funciară ca doi în Unu (**Sarmis**), agresiunea neantului asupra acestei unităţi şi dedublarea lui Unu (**Gemenii**), regăsirea unităţii prin imaginaţie şi creaţie (**Cînd însuşi glasul gîndurilor tace**). De la un act la altul al dramei- supratext discursul poetic se transformă, modelîndu-se ca discurs nu numai al unor stări, dar şi al unor timpuri diferite.

a. Sarmis

"Cînd iubirea e, cearta nu e cu putinţă" (**Fragmentarium**).

Mişcarea extensivă şi ondulatorie care deschide poemul **Sarmis** figurează deja, predictîndu-i textualizarea, expansiunea spaţială ca infinit:

"Mijeşte orizonul cu raze depărtate,
Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate
Spre zarea-i luminoasă porneşte să-şi unească

Eterna-i neodihnă cu liniştea cerească."

În descriptivul acestui catren-incipit, prelungit prin cele trei strofe care-i urmează şi cu care formează o unitate de conţinut şi compoziţională (vs.1-26), natura se instituie în formă cosmologică prin care timpul originar mitic este făcut prezent al plenitudinii şi seninătăţii. Substanţa acestei forme, lumina (cu variantele ei "pacea", "tăcerea înţeleaptă", "limpede") inaugurează un timp-spaţiu deschis în care eul se va regăsi ca existînd nu în acţiune, ci în propria interioritate. Intrarea eului în respiraţia profundă a acestei deschideri nu va fi, deci, decît oglindire a substanţei timp-spaţiului naturii, acţiunea lui concretizîndu-se în acţiunea iubirii ca afirmare a absolutului într-o dublă identitate cu semnificaţie unică: **în mine tu exişti** (eu-lume, eu-tu, "pereche").

Prin urmare, tonalitatea narativă din prima parte a poemului ne sugerează un fals epic, pentru că întîmplările pe care le încorporează textul: apariţia lunii, a insulei şi a bărcii cu perechea pe care o poartă nu dezvoltă o acţiune adevărată şi nici măcar nu sînt o expoziţie la un subiect. Tautologia acestor întîmplări construieşte un timp-spaţiu al reveriei în care vocea naratorului-poet se spune pe sine. Convertirea narativului în liric este susţinută şi de mărci textuale, între care neconcordanţa dintre structura de conţinut şi cea strofică se impune cu cea mai mare pregnanţă. După legile discursului liric, simetria compoziţională a părţii întîi (4v., 6v., 10v., 4v.) este ambiguizată prin trecerea ultimului catren la partea a doua de conţinut a poemului.

Procedeul este de natură a anunţa suspendarea timpului epic şi deschiderea acestuia spre timpul infinit al reveriei lirice cu atît mai mult cu cît catrenul amintit, respectiv:

"Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt"

funcţionează ca insert textual. Prin repetiţie, acest catren devine refren cu funcţie compoziţională etalată de poet atît în **Sarmis**, cît şi în **Gemenii**. Ruptura de conţinut (epic), pe fondul omogenităţii ritmice pe care o provoacă intrarea refrenului în text echivalează cu adevărate ferestre spre fiinţă, ca **existentă** în muzicalitatea pură, într-un metaritm, dar şi spre **neant** ca virtualitate (în îndolierea "negrului" şi în pustiirea "scuturării").

Aceste deschideri încadrează dubla extensie a interiorităţii în cele două monologuri ale protagoniştilor care ocupă partea mediană a textului. Plasat şi între secvenţe monologale, refrenul pare a le separa grafic, dar, în realitate, prin simetria pe care o creează, le uneşte în sens. Prin urmare, funcţia refrenului în poemul **Sarmis** nu pare să fie aceea invocată de D.Murăraşu care scria: "Eminescu face din versuri (catrenul-refren, N.n.) un leit-motiv care-şi primeşte rolul de fir conducător în raport ca un personaj ori cu o peripeţie a acţiunii epice"[13]. Vocile "reprezentate" în text prin dialogizare nu susţin o tramă în care sensul se dezvoltă din înfruntare. Ele ni se par modulaţii ale aceluiaşi sens (ca în poezia **Replici**) ce se îngînă pe sine, după cum îngînare este refrenul ca repetiţie şi **omul ca natură**. Interioritatea "personajelor" afirmată direct devine, prin vocile lor în dialog, dicţie a infinitului, figurat ca frumuseţe ("minune") a chipului şi a spunerii de sine a iubirii:

I "Ca marmura de albă, cu mîini subţiri şi reci,
Strîngeai o mantă neagră pe sînul tău..."

II "Cu focul blînd din glasu-ţi, iubite, mă cutremuri,
De-mi pare o poveste de-amor din alte vremuri."

Înlănţuirea savantă de părţi de discurs care se amestecă, prin adiţionare (vezi prima şi ultima apariţie a refrenului în poem), şi se separă prin pauză strofică (vezi inserţia refrenului între monologuri ca strofă distinctă) întreţine starea de extaz- beatitudine printr-o mişcare periodică impusă mai mult de ritmurile auditive decît de ritmurile motrice sau vizuale pe care le-ar reclama epicul. Reiterarea gestului de privire:

"- De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi"

nu aduce informaţii asupra evenimenţialului şi nici măcar nu construieşte un portret. Ea transformă mişcarea în **stare**, **extaz**, o stare egală sieşi, excluzînd chiar succesiunea de stări:

"Rămas în nemişcare m-a fost cuprins **extazul**,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gingaşă mireasă a sufletului meu..."

Repetiţia suspendă timpul, şi ca succesiune, şi ca diferenţă viaţă-moarte, timpul apărîndu-ne astfel convertit în spaţiu:

"**Oriunde** ne vor duce în farmecul iubirii
Chiar de **murim**, ajungem **limanul** fericirii."

Oriunde-limanul se configurează ca spaţiu imaginar în care toate lucrurile dobîndesc privilegiul de a deveni centrul lumii spre şi dinspre care pluteşte **perechea** ce ştie **să spună** şi **să trăiască** eternitatea, în consens cu "povestea" pe care o murmură întreaga natură:

"(...) iar tu ascultă-ncoace
Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace
Şi codrii aiurează, izvoarele-i albastre
Şoptesc ele-nde ele de dragostele noastre."

"Plutirea", mişcarea rămîne stare pe loc în acest spaţiu mitic populat de o faună ideală în care regăsim un semn heraldic al timpului şi spaţiului istoric auroral. "Zimbrii" anunţă deschiderea poemului **Sarmis** spre **Gemenii,** ca inserţie a timpului mitic în timpul istoric, dar şi ca intrare a discursului mitic în discursul istoric.

b. Gemenii

"O lume ca nelumea" (**Archaeus**)

Cînd fiinţa pierde conştiinţa apartenenţei ei la **eternitate** şi renunţă la natura ei vizionară, ea devine propria **copie** deformată, dedublîndu-se şi înstrăinîndu-se în fenomenal şi vremelnic. Această dedublare însă nu anulează prezenţa lui **Unu** ca esenţă, ci-i pune doar în evidenţă substanţa duală, existenţa lui ca simbioză necesară de contrarii[14]. Integrarea **negativului** fiinţei în unitatea lumii se vădeşte a avea la Eminescu nu numai o semnificaţie metafizică, dar şi implicaţii istorice, inserţia neantului, ca energie a răului, în omogenitatea lui **Unu** inaugurînd prezenţa voinţei umane ca **ceartă.** Această ceartă ocupă spaţii limitate de timp şi instaurează eterogenitatea temporală.

Prin **Archaeus** și **Avatarii faraonului Tlà**, proza eminesciană ne oferea o imagine analitică pentru unitatea organică a contrariilor. Migrația arhetipului se petrecea acolo în secvențe disparate ale timpului universal, secvențe care erau textualizate în succesiunea lor temporală. Poemul **Gemenii** pare a sugera con-temporaneitatea a două universuri antinomice, prin transgresarea ritmului succesiunii ordonate și reglate de timp și prin etalarea ritmului formei interioare a sensului infinitului ca unitate. Aceasta este modalitatea poetică ce reface timpul simbolic originar în chiar spațiul textului. În poem, "avatarurile" archaeului se singularizează în actul unic de agresiune a neantului asupra **unității ca pereche**. Agresiunea se textualizează prin afirmarea unui **eu** ce nu cunoaște starea de extensie în tot și-și asumă cu orgoliu și voință dreptul de anexare și de mînuire a exteriorului.

În acțiunea lui de supunere și de anexare, **eul** închide timpul și spațiul beatitudinii într-un timp-spațiu al ambițiilor și urii, atribute ale unei "lumi ca nelumea", dominate de luptă și egoism. Tălmăcirea unei astfel de lumi nu poate fi decît temporală și epică, o tălmăcire în care **întîmplarea** hotărîtoare este transformarea frumuseții-minune în nebunie, în revoltă a demnității ființei, ultragiate de excesul de voință.

Discursul care va exprima "lumea ca nelume" va fi un discurs, prin excelență, ironic și imprecativ. În cadrul acestui discurs, eurile se vor înfrunta ca universuri de gîndire și de trăire ce recompun imaginea arhetipală a "fraților dușmani" - ca antagonism în similaritate funciară. Acest antagonism devine sîmburele epic al unei povești pentru care Eminescu va imagina un scenariu ce solicită deopotrivă profunzimi psi-

hologice şi ritualuri sociale, timpul gîndirii şi timpul faptei ca timp epic. Scenariul poemului se derulează, în principal, după modelul dramatic, în secvenţe de text marcate prin pauze mari de părţi şi prin pauze mai mici de "scenă" în interiorul părţilor. Ritmul dispunerii acestor unităţi de text se prezinta ca un ritm convulsiv ce poate fi identificat la diversele nivele ale poemului, nivelul intonativ şi sintactic fiind definitorii.

Ca şi **Sarmis**, poemul **Gemenii** debutează cu o descriere. Spaţiul pe care-l invocă această descriere poartă însemnele captivităţii şi ale artificialului: o sală cu bolţi, luminată slab, cu o deschidere care "crişcă", cu mari pete de întuneric ("negrele firide", "negru văl de jale") şi cu simbolurile regalităţii reduse la obiecte de decor în absenţa spiritului. Dacă începutul poemului **Sarmis** ne oferea imaginea spaţiului paradisiac al comuniunii Sarmis-univers, incipitul poemului **Gemenii** ne introduce direct în lumea **umbrei** lui Sarmis, craiul tînăr din Dacia cea veche, deposedat de tron şi de iubire. O lume prin care umbra nu este purtată de eros, ci de calcul şi de ambiţie, ridicate, cu cinism şi cu dispreţ, la rangul de legi universale. Monologul lui Brigbel, umbra lui Sarmis, se va structura ca dicţie a unui eu care, desprins de lume prin viclenie şi hiperluciditate, o va reconstrui, după propria lume interioară, ca pe o scenă cu joc de măşti. Emfaza şi sinuozitatea cuvîntului acestui personaj edifică raportul lui cu exteriorul ca act pirateresc şi siluitor de esenţe:

"Sămînţa roditoare se cade ca să sameni.
Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni.

Voieşti ca să se-nchine cu toţi l-a tale oasă,
Atunci învie-ntrînşii pornirea duşmănoasă,
Invidia şi ura botează-le virtuţi"

la care-şi ia ca martor şi asociat divinitatea şi legea socialului. Profanatoare a gemenităţii sacre - întru frăţie şi iubire -, voinţa lui Brigbel înscenează o încoronare în faţa fratelui viu, rege de drept, şi o nuntă cu o mireasă supusă sclaviei şi urii. Acest personaj cunoaşte perfect forţa de sugestie a răului pe care o transmite prin imperativul inducerii stării de iubire, pe de o parte, şi prin negarea geamănului, pe de altă parte:

I "- Dar mă iubeşti, Tomiris, - tu mă iubeşti atît,
Precum pe al meu frate nicicînd nu l-ai iubit."

II "Îi zise: - O, iubito, din nou ţi se năzare.
Iar ea mereu ascultă, ş-aude i se pare"

Pe fundalul voinţei lui Brigbel, siluitoare de adevăr şi de umanitate, replicile pe care le vor schimba Tomiris şi dublul lui Sarmis nu se vor mai înscrie în acel continuum al iubirii şi al păcii pe care-l semnalam în poemul **Sarmis**, ci se vor înfrunta într-un dialog dramatic a cărui succesiune va respecta ritmul gîndirii şi al vorbirii obiectuale. În acest dialog, durata replicilor rupe durata versului şi a strofei, dinamizînd discursul şi scoţîndu-l din vraja muzicalităţii. Spre acelaşi efect dramatic conduce diversitatea intonativă a replicilor care se întrerup una pe cealaltă prin imprecaţie, lamento, suplică sau imperativ. Fracturarea frecventă a dominantei intonative a textului în **Gemenii** figurează dizarmonia de

substanţă a dialogului Tomiris - Brigbel, dizarmonie subliniată şi la nivel compoziţional prin alăturarea dialogului-ceartă cu refrenul-catren din Sarmis. La această primă apariţie a catrenului în poemul **Gemenii** s-ar părea că ni se propune un semn al regelui absent şi al comuniunii fireşti prin iubire, ca replică de contrast la dezordinea fonică a dialogului.

Degradarea în "ceartă" a armoniei este indusă şi de distorsiunea la care este supus ritmul metric sub influenţa forţei intonative a replicilor. Deşi ritmul metric se păstrează neschimbat pe tot parcursul poemului, se poate identifica efectul de libertate şi de neregularitate metrică pe care sintaxa şi intonaţia îl provoacă pe secvenţele dialogale, în special. Astfel, starea textului (întreruperi sintactice şi intonative în şirul ritmic şi strofic, invocarea directă a numelui locutorului şi apelul la atenţia interlocutorului) se acordă la starea conflictuală a acţiunii, stare ambiguizată, totuşi, prin sursa ei dublă: iubire, ură. Prezenţa catrenului în care curgerea ritmică este rezultanta acordului dintre metru, sintaxă şi intonaţie creează o figură de contrast ritmic ce evidenţiază amintita deviere ritmică din secvenţele dialogale. Semnul grafic al citării singularizează şi el refrenul în text, conferindu-i funcţia de semn al vocii lui Sarmis. Această voce este percepută ca o conştiinţă vinovată şi este pre-zisă ca participantă reală la dialog. Actualizarea vocii lui Sarmis se împlineşte în partea a doua şi cea mai întinsă a poemului.

Această secvenţă numără 156 de versuri, reunite în patru unităţi strofice de întindere inegală şi în trei secvenţe de conţinut (vs.139+176 vs.+177 vs.+184 vs; 185 vs.+294 vs.). Comentariul ei cel mai avizat aparţine lui Eminescu

însuşi, care, în **Archaeus** introduce această semnificativă frază: "Căci este indiferent pentru cel ce nu voieşte **memoria** identităţii (s.a.), dacă-i el sau nu-i el rege. **El** (s.a.) este regele dacă nu face numai aceasta să fie tot el"[15].

Ceea ce nu părea posibil se împlineşte, şi această împlinire sub zodia vremelnicului se nareazã ca nuntă între Tomiris şi Brigbel. Scena nunţii, cumulînd detalii ale realului presupus istoric, elemente de mitologie populară şi povestea ca mod de a transmite acest presupus existent, induce un sens al vieţii ca ceartă ("spune cîntăreţul poveşti din alte vremuri, / De regi de-a căror fapte te miri şi te cutremuri") chiar în momentul cînd ea trebuie să ofere unirea (nunta). Octava ce desparte primele două strofe (ca primă secvenţă de conţinut) de ultima strofă (şi ultima unitate de conţinut) denunţă povestea gloriei pămînteşti ca deşertăciune prin două procedee: introducerea figurii bufonului (cu atributele evidente ale diavolului, spirit sceptic şi crud, dar viclean) şi repetarea, în adiţiune cu portretul bufonului ce-şi rîde-n pumni de vanitatea umană, a catrenului refren. Această a doua prezenţă a imaginii **unităţii**, în uniune textuală cu imaginea spiritului în disoluţie şi negare, figurează, în corporalitatea strofei, coexistenţa contrariilor gemene ce co-notează apariţia lui Sarmis ca încarnare a imperativului moral, de la înălţimea căruia realitatea dorită şi relizată de regele uzurpator îşi dovedeşte inconsistenţa.

Prin Sarmis, intră în povestea-cadru a poemului cea de a doua poveste:

> "Se uită turbur, pare că şi-ar aduce aminte
> De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte."

"Aducerea aminte" resuscită povestea începuturilor lumii al cărei rost îl vedem în chemarea la ordine a instanţei morale care a cedat în faţa vicleniei şi suficienţei de sine, dar şi în invocarea substanţei luminoase căreia îi aparţine de drept frumuseţea lui Tomiris, insulă de sens în sumbrul şi agitatul inconştient al nuntaşilor. Acestei insule de sens i se înscrie şi revolta demnităţii fiinţei în faţa agresiunii neantului. Varianta pe care ne-o prezintă poemul este prezenţa energiei umane în paralel cu energia demiurgului, degradată de otiu şi indiferenţă. Această energie a revoltei umane demontează mecanismul răului, pus în lume de divinitate şi lăsat să devină autarhic:

I "(...) Tot darul ţi-l zvîrl iar la picioare.
De-a lumii tale bunuri privirea azi mă doare."

II "La ce-aş mai cere o ţară, în care nu-i credinţă,
Un frate pe-altul s-ucidă-i cu putinţă!"

Şi pentru că revoltatul Sarmis nu vorbeşte în numele unui eu ce-şi apără identitatea ca drept de stăpînire, apostrofa la zeu nu va echivala în cazul său cu un deicid. Adevărat ucigător de zeu este Brigbel, căruia Sarmis, în diatriba lui, îi alătură de doua ori atributul **rebel**, atribut pe care literatura romantică l-a făcut sinonim lui Lucifer-Satan. Să remarcăm conotaţia nouă pe care Eminescu o conferă cuvîntului **rebel** pe parcursul poemului **Gemenii**, conotaţie rezumată inspirat de G.Călinescu în expresia "machiavelism"[16], ca măruntă şi joasă exploatare a răului funciar al lumii pentru interese personale.

Faţă cu această rebeliune degradată şi degradantă, regalitatea autentică a lui Sarmis îşi construieşte un discurs-monolog a cărui demnitate şi nobleţe vibrează într-o gramatică amplă şi elevată, în maiestatea substantivului şi în pregnanţa dinamică a verbului.

În acest monolog, trei apostrofe - la adresa lui Zamolxe, a lui Brigbel şi a iubitei - se succed în perioade largi, ca tot atîtea expresii ale relaţiei conştiinţei cu zeitatea, cu gemenitatea şi cu iubirea. Prin diferenţele lor intonative, cele trei secvenţe orchestrează polifonic discursul lui Sarmis ce atestă o conştiinţă a spunerii şi a construcţiei, specifică spiritului poetic:

I "Priviţi-l cum stă mîndru şi alb pe naltu-i jeţ!
Ci-n evii tăi, Zamolxe, tu n-ai creat vreodată
Un chip mai blînd, mai gingaş decît ăst chip de
fată!"

II "Şi-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi în piept,
Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci"

III "Tomiris! vis de aur în viaţa-mi, să te cert?
Durerea-mi, nebunia-mi, pustiu-mi ţi le iert!"

Poezia şi gîndirea abstractă a lui Sarmis nu-şi află răspuns la cei apostrofaţi. Vizînd un Adevăr întrezărit cu preţul cunoaşterii şi al durerii personale, cuvîntul regelui ultragiat răsună în tonalităţi pure şi esenţiale. Cu atît mai clar răsună glasul acestui adevăr, cu cît mai densă, de o materialitate vîscoasă, se face tăcerea celor trei invocaţi. Prin vocea regelui, încet în spaţiul închis al "salei" pătrunde

spaţiul ideal din **Sarmis** care ne întoarce la Unitatea din care conştiinţa a ieşit pentru a-şi "certa" eul geamăn. Această întoarcere este anunţată de vocea lui Sarmis care preia secvenţa ultimă auctorială din poemul-prolog, prin repetiţie parţială (vs. 286-290) şi prin repetiţie totală (reluarea refrenului-catren). Transferul catrenului se produce deci nu-mai dintr-un text în altul, dar şi din registrul vocii auctoriale în registrul vocii personajului Sarmis. Prezenţa catrenului în discursul direct al lui Sarmis incifrează eul auctorial în imaginea regalităţii ideale, incompatibile cu regalitatea lumească.

O variantă anterioară textului din 1882 al poemului **Gemenii** includea scena concretă a alungării lui Sarmis din faţa porţilor cetăţii peste care se făcuse, silnic, stăpîn fratele geamăn. Renunţarea la această scenă în varianta ultimă a poemului departicularizează "întîmplarea" (conflictul dintre cei doi fraţi gemeni), înălţînd-o la simbol. Spre acelaşi efect converg procedee textuale, între care sublinierea asemănării fizice dintre fraţi în detalii ale stingerii şi întunericului:

> "... dar galben e la faţă şi ochii ard în friguri
> Şi vînătă-i e gura ...

şi repetarea formulei - sentenţe "ca umbra cu fiinţa ei amîndoi s-aseamăn".

Sentenţa cuprinde o comparaţie în care comparantul şi comparatul sînt la rîndul lor comparaţii: "ca umbra cu fiinţa s-asamăn" "amîndoi", adică "Sarmis cu Brigbel". Prezenţa lui "amîndoi" în cel de al doilea termen al comparaţiei "mari" favorizează libertatea de asociere a celor două nume cu "umbra" şi "fiinţa", libertate susţinută, în logica imaginii, de gemenitatea fraţilor. La prima sa ocurenţă, în partea I-a a

poemului **Gemenii**,**umbra** se asociază cu **Brigbel**, asociere care inscrie în sfera semantică a **umbrei** conotaţii ale fenomenalului. În ordinea binomului Sarmis-Brigbel, cea de a doua parte a poemului identifică umbra cu Sarmis. Varianta umbra-Sarmis presupune, prin chiar această asociere, o altă semnificaţie a imaginii umbrei decît aceea dezvoltată în prima parte a poemului. Admiţînd constatarea lui Umberto Cianciolo că umbra "este o bizară divagaţie tipic eminesciană despre realitatea subiectivă a timpului şi spaţiului"[17], observăm că, cel puţin în părţile a II-a şi a III-a, poemul **Gemenii** textualizează o semnificaţie etică ce însoţeşte ca un halo imaginea umbrei. Fără această lectură a imaginii ar fi greu de înţeles ultima parte a textului, în care conştiinţa vinovată trăieşte agonic coşmarul dedublării:

"El rîde. . . Se repede spre umbra-i. . .Umbra sare.
Asupră-i se repede şi iar se dă-napoi:
- O, Sarmis, luptă lungă, grozavă e-ntre noi!"

Un coşmar care sfîrşeşte prin moartea fenomenalului, căci, ţintindu-şi umbra, acuzatoare, Brigbel se ţinteşte pe sine, cel ce a refuzat îngemănarea cu fiinţa, prin orgoliul înstăpînirii asupra celuilalt- spaţiu, timp istoric sau alt eu.

Insolitarea ultimului vers, ce ar putea fi considerat partea a patra a poemului **Gemenii**, frazarea acestui monostih, în care numele **Brigbel** se izolează prin pauză retorică, amîndouă procedeele, cărora, probabil li s-ar putea adăuga altele, închid textul întreg într-o enigmă. Aceasta este enigma oglinzii care invocă din nou semnificaţia **umbrei**, apoi sensul identităţii "umbra cu fiinţa". Între gemeni, ca expresie a consangvinităţii **binelui** şi **răului**, există totuşi o fisură.

Este fisura timpului parcurs de semnificaţie de la absolutul ființei la fenomenalul umbrei. Dimensiunile acestui timp pot fi infime, dar fisura care desparte cele două maluri, plinătatea ființei şi parţialul fenomenalului este atît de adîncă, încît trebuie convocată imaginaţia şi harul mantic pentru a o anula în infinit. Momentul fast al anulării este atunci "cînd însuşi glasul gîndurilor tace".

c. Cînd însuşi glasul gîndurilor tace

"O plutire poetică şi eternă în nemărginirea închipuirii"

(Fragmentarium)

Sonetul cu titlul omonim din 1879 pare a afirma natura temporală a momentului fast de regăsire a unităţii ființei pierdute prin timp în incipitul său marcat de o construcţie hipotactică: " Cînd"... "atunci". Acest început corespunde regimului formal al sonetului care, după W.Kayser, "cere o rostire conştientă, disciplinată", un discurs "guvernat de intelect"[18]. Dintr-o asemenea structură "disciplinată", pare a se desfăşura întreaga sintaxă a sonetului eminescian într-o logică a subordonării ce mimează raportarea succesiunii de acţiuni şi stări din corpul textului la acelaşi moment "cînd". În realitate, raportul temporal sugerat de sintaxă se ambiguizează prin acţiunea covîrşitoare a nivelelor intonativ şi ritmic, în ultimă instanţă, a nivelului semantic.

Un prim pas spre ambiguizarea sintaxei sonetului ar fi particularizarea momentului de timp regent ca cenzură a gîndului şi ca anulare a rolului lui de agent: "Cînd însuşi glasul gîndurilor tace". Tăcerea gîndului echivalează tocmai cu ieşirea din timp a eului şi cu instalarea lui, prin această

ieşire, în faţa timpului căruia îi va percepe adîncimile şi pe care îl va putea transforma în interioritate exact graţie propriului regim exotopic. Dar golul de gînd al lui "cînd" se vădeşte a fi un gol plin în care interioritatea se rosteşte pe sine ca "îngînare", realizînd acel limbaj interior despre care scria P.Valéry[19]. Acest limbaj, un limbaj care nu este al gîndului şi nici al rostirii prin cuvînt, conferă in- completului actual (glasul gîndurilor tace) forţa ex- completului în "cîntul unei dulci evlavii". Atestare a unei "prezenţe" în gol, cîntul edifică profunditatea momentului "cînd" şi esenţa lui supratemporală ca identificare a unei absenţe şi a unei prezenţe ("glasul gîndurilor tace" şi "mă-ngînă cîntul unei vechi evlavii"). Şi pentru că prezenţa tace, iar absenţa cîntă, momentul "cînd" identifică ceea ce este aproape (cîntul în evlavia sinelui) cu ceea ce este departe (iubirea pierdută în timp), apropie eul de alteritate, provocînd astfel ieşirea eului în orizontul divinului, şi afirmarea acestei ieşiri ca stare de graţie.

Agentul acestui act de identificare a aproapelui şi departelui este eul, cu senzorii dureros intensificaţi şi trăind în concomitenţă dubla ipostază de subiect şi de obiect al "săvîrşirii" ca invocaţie-magie.

În logica construcţiei hipotactice, expresia "atunci te chem" prezentifică eul în ipostaza lui volitiv-imperativă, pentru ca secvenţa imediat următoare, printr-o subtilă transformare, să deplaseze sensul volitivului spre uitarea de sine şi identificarea cu celălalt, pentru a-l întemeia pe acest celălalt, pe care, astfel, îl întemeiază în absenţă. De aceea, pauza care separă această expresie de secvenţa imediat următoare, marcată grafic prin punct şi virgulă, nu se percepe ca o pauză

logică, ci ca un interludiu de sugestie. Apariţia acestei pauze în fluxul discursului liric izolează subiectul de datele reale, convertindu-l într-un instrument- mediu prin care alt real începe să licărească. Nu găsim un cuvînt mai potrivit pentru situaţia aceasta în care, repetînd mişcarea ritmică şi intonativă a începutului, inducînd starea de reverie şi de blîndeţe, vocabularele încep să se semnifice pe sine ca fonie pură, incantatorie.

Dublul accent interogativ în logica textului: "Chemarea-mi asculta-vei?", "Din neguri reci plutind te vei desface?" anunţă deja modificarea formei interioare "logice" a sonetului, care se deplasează treptat spre forma rugăciunii şi a descîntecului.

În acest proces de transformare, alături de construcţiile interogative în sine, un rol decisiv îl au repetiţiile care minează din interior structura sonetului, pe care tradiţia poetică a lumii a consacrat-o ca structură fixă. Ne reţine atenţia, mai întîi, repetiţia uşor asimetrică, din punct de vedere cantitativ, a construcţiilor interogative din prima strofă a poeziei. Repetiţia vizează nu numai natura interogativă a secvenţelor în discuţie, dar şi plasarea lor în poziţia finală a versurilor, în care funcţionează ca hemistih.

(...); chemarea-mi asculta-vei?

şi, respectiv, monostih:

Din neguri reci/plutind te vei desface?

Monostihul este perceput tot ca un hemistih interogativ sub acţiunea cezurii care accentuează ultima lui parte ca identică primului membru al repetiţiei: "chemarea-mi asculta-vei?", "plutind te vei desface?"

Efectul incantatoriu al repetiţiei şi al intonaţiei blînd in-

terogative fracturează sintaxa poetică nu numai la nivelul versului sau al strofei, ci şi în spaţiul interstrofic. O dată pornit şirul repetiţiilor, mono-tonia descîntecului solicită continuarea lui dincolo de structura ritmico-sintactică finită a strofei. Reluarea aceloraşi construcţii interogative şi a aceleiaşi tonalităţi în strofa a doua apoeziei pare s˘a ignore pauza strofică şi să unească la nivel fonic şi melodic ceea ce se conturează ca unitate închisă la nivel sintactic şi compoziţional. Efectul repetiţiei interstrofe este dublu: pe de o parte, ni se sugerează o curgere continuă a discursului liric, indiferent de determinările lui lingvistice. Pe de altă parte, se pregăteşte extinderea şi intensificarea strategiei poetice de în-fiinţare a realului prin incantaţie.

Curgerea primei strofe în cea de a doua se realizează nu numai prin prelungirea în cea din urmă a interogaţiei prezente în prima strofă, dar şi prin sistemul de rime, reluat întocmai de la o strofă la alta:

I " Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?"

II "Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace?"

Spărgînd unitatea celor două strofe, perechile de versuri citate formează o nouă unitate a cărei funcţie pare a fi să lege şi să dezlege textul poeziei, sub acţiunea factorilor extratextuali, hotărîtori în informarea acestui text.

Dispuse în ordinea crescătoare a întinderii lor sintactice şi metrice - hemistih, monostih şi distih - secvenţele interogative anunţă intrarea eului în starea invocaţiei pure, din

care, apoi, printr-un imperativ deziderativ şi dubitativ se tatonează o realitate dorită ce urmează a fi adusă în prezent. Pentru aceasta, tu este făcut activ, însoţindu-se de verbe ale facerii şi ale stării: **asculta-vei, te vei desface, însenina-vei**, ce dobîndesc o semnificaţie prezumtivă în unitatea de text despre care am vorbit pînă acum. Aceste acţiuni sînt proiectate pe un infinit al depărtării în timp şi spaţiu, realităţi nominalizate, ca şi în alte pagini eminesciene, prin expresia "din neguri reci". Sugerat ca simplă posibilitate, activismul lui **tu** devine realitate printr-un proces subtil de combinare a formelor verbale şi de exploatare a conotaţiilor lor. Ca prim moment al prezentificării dorinţei, este indus un spirit al apropierii prin desfacere în plutire, acţiune a lui **tu** pusă sub semnul intonaţiei de interogaţie-rugă. Momentul următor este marcat de deplasarea intonaţiei şi acţiunii dorite a lui **tu** din momentul intonativ interogativ-dubitativ în spaţiul volitiv imperativ al eului care porunceşte-conjură. Acestui ultim spaţiu intonativ şi de semnificaţie i se subsumează ultimele două versuri din strofa a doua, prima terţină şi primele două versuri din a doua terţină, toate formînd o unitate transstrofică întemeiată pe noi procedee poetice.

Semnalăm mai întîi senzaţia de renunţare la muzicalitate ca principiu structurant esenţial şi de întoarcere la intonaţia logică a discursului edificat pe sensul noţional al cuvintelor. Senzaţie pregătită de o nouă invocare a "vremilor" ca umbrăneant din care "răsărirea" iubitei înseamnă naşterea treptată de timp şi spaţiu în care devin posibile gesturi cotidiene. Acest timp-spaţiu se concentrează, într-o primă aproximare, în adverbul "încoace" care apropie "visul" de "aici" prin

descîntecul pentru coborîre şi venire:

I (...) ca-n vis, aşa vii!
II Cobori încet...aproape, mai aproape,

Magia lui "aproape" aduce în cîmpul poetic ceremonialul iubirii, surprins de poet în gesturi banale, dar revelatoare pentru "prezenţa" invocată. Gesticulaţia firească înscrisă în text în secvenţele enumerative, cu componenţi bine delimitaţi, grafic şi ritmic:

1. Te pleacă iar zîmbind peste-a mea faţă,
2. A ta iubire c-un suspin arat-o,
3. Cu geana ta m-atinge pe pleoape
4. Să simt fiorii strîngerii în braţe

instalează deja timpul prezent al iubirii. Dar pe cît de concrete şi de distincte în obişnuitul lor sînt gesturile care definesc acest timp, pe atît de evidentă este exemplaritatea lui ca timp al sacrului.

Pentru Eminescu, timpul iubirii se desluşeşte ca timp al luminii, lumina, ca şi iubirea, fiind invocată a se ridica din stihia "negurilor reci" sau din "umbra vremilor" spre "aproape". "Aproapele" se conturează apoi ca limbaj şi ca eul rostitor al acestui limbaj, rostirea eului devenind agent al eliberării luminii din ne-început şi din ne-sfîrşit şi plămăditoare de formă: **ochii mari, geana, pleoapa, braţe.** Aceste forme, la rîndul lor, se ating de realul eului invocator, armonizîndu-l cu sine în starea de linişte şi de libertate care surdinizează tensiunea imperativelor şi face posibilă încheierea poeziei printr-un vers care afirmă, în veci, prezenţa ca absenţă şi absenţa ca prezenţă:

Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Semnul grafic ce separă acest vers de celelalte două versuri ale ultimei terţine insolitează sensul însuşi de miracol al stării de iubire în sine, cu tot cortegiul gesticulaţiei ei cotidiene. Miracolul iubirii domesticeşte sufletul şi eliberează armonia din neant, punînd-o în viaţă, **aici şi acum, împreună cu.**

De la formula închiderii timpului "cînd însuşi glasul gîndurilor tace" la invocaţia poetică deschizătoare de timp "vecinic adorato", discursul acestui sonet eminescian se mişcă pe traseul unei sintaxe poetice complexe care mimează discursul logic, dar şi legănarea-adormirea şi lentoarea unei spuneri ca în transă. În realitate, această sintaxă răspunde unei viziuni eminesciene puse sub semnul "înţelegerii", al unei gîndiri mai adînci decît gîndul. Astfel, pe tot parcursul sonetului, ni se sugerează prezenţa unei gîndiri coborîtoare în tărîmul mythosului, acolo unde "vorbesc" ursitoarele a toate, ca în **Muşat şi ursitoarele**:

" - Fii cuminte,
Pătrunzător ca şi lumina mare,
Tu să-nţelegi cele lumeşti şi sfinte".

Aceeaşi gîndire suie spre cerul de "lumină lină" pe care răsare "maica sfîntă, pururea fecioară" dar şi ea, iubita. Această blîndă respiraţie a gîndirii eminesciene, cu suişuri şi coborîşuri, dinspre "noapte" spre "lumină" şi invers, indentifică adîncul cu înaltul, lumina cu întunericul, refăcînd, în pulsurile ei egale, starea însăşi a extazului poetic ca prezenţă-absenţă. Acestei stări poetul i-a găsit expresii memorabile,

între care "luceafărul" sau "El n-a fost cînd era, el e cînd nu e" din poemul **Muşat şi ursitoarele**. Sensul acestor expresii poate fi regăsit în tot ce a scris Eminescu, el fiind înscris în text fie la nivel tematic, fie la nivel imagistic, fie ca sugestie fonică şi compoziţională. Este extrem de semnificativ că sensul luminii în întuneric ca gîndire, plăsmuitoare de forme smulse din "umbra vremilor", poate fi identificat nu numai în scrierile poetice, dar şi în proza de meditaţie filozofică, istorică sau ştiinţifică a lui Eminescu.

Pretutindeni unde apare acest sens e de observat că gîndirea eminesciană identifică într-un tot lumina apollinică a antichităţii şi "lumina lină" a creştinismului, dominanta acestui tot, de fapt, modul lui de a exista şi de a se arăta fiind liniştea frumuseţii. O frumuseţe percepută de poet nu în determinarea ei estetică, ci ca ritm lăuntric al vieţii şi rostirii însăşi în evlavie: "cîntul unei vechi evlavii". O frumuseţe plasată de Eminescu în prezentul etern, simbolic al limbajului-cînt, care resuscită virtuţile primordiale ale limbii ca întemeietoare de realitate şi ca păstrătoare a unităţii lumii.

Note

1. Vezi Constantin Noica, **Sentimentul românesc al ființei**, București, 1978, p.87.

2. Vezi G.Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, București, 1970, I.p.345.

3. Vezi Şerban Cioculescu, **Mihai Eminescu. Premize structurale**. În **Eminesciana**, București, 1985, p.6

4. Vezi Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu**, București, 1971, p.103.

5. Vezi Mihai Eminescu, **Fragmentarium**, București, 1981, pp.549-550.

6. Vezi Martin Heidegger, **Scrisoare despre umanism**. În **Repere pe drumul gîndirii**, București, 1988, p.312.

7. Vezi Mihai Eminescu, **Fragmenatrium**, p.128.

8. Vezi Constantin Noica, **Trei introduceri la devenirea întru ființă**, București, 1984, p.115.

9. Vezi Mircea Eliade, **Despre Eminescu și Hasdeu**, "Junimea", Iași, 1987, p.30.

10. Vezi Mihai Eminescu, **Fragmentarium**, p.545.

11. Vezi Mihai Eminescu, **Fragmentarium**, p.546.

12. Vezi Mihai Eminescu, **Poezii postume.** Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei, 1958, vol. V,p.434.

13. Vezi D.Murăraşu, **Comentarii eminesciene.** În **M.Eminescu, Poezii**, I, II, III. Ediţie îngrijită de D.Murăraşu, Minerva, 1982, vol.III, p.286. În continuare cităm după această ediţie.

14. Vezi Mircea Eliade, **Mephistophélès et l'androgyne ou le mystère de la totalité**, "Gallimard", Paris, 1962, p.121; **Profan Duration and sacred Times.** În **Mythes. Rites.Symbols**, New York, Evanston, San Francisco, London, 1976, p.163. Vezi şi G.Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, Bucureşti, 1970, I, p.156; G.Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p.362.

15. Vezi M.Eminescu, **Proză literară**, Bucureşti, 1964, p.214.

16. Vezi G.Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, I, p.52.

17. Vezi Umberto Cianciolo, **Introducere** la volumul **Mihai Eminescu în critica italiană**, Iaşi, Ed. Junimea, 1977, p.152-153.

18. Vezi W.Kayser, **Opera literară**, "Univers", Bucureşti, 1979, p.373.

19. Vezi P.Valéry, **Cahiers**, Edition J.Robinson, Paris, 1974, t.I, p.880.

SINTAXĂ POETICĂ ŞI ARMONIE LA A.BLOK

În prefaţa la volumul de versuri din 1911, A.Blok atrăgea atenţia asupra modului lui de structurare, definind, cu acest prilej, un aspect fundamental al sintaxei sale poetice la nivelul operei: "(...) fiecare poezie este necesară alcătuirii capitolului; cîteva capitole alcătuiesc o carte; fiecare carte este o parte a trilogiei; pot numi această trilogie "roman în versuri" [1].

Cum se poate vedea, poetul distinge aici unităţile sintactice mari în ordinea complexităţii lor: poezia, capitolul, cartea, trilogia, cărora le fixează o dublă funcţie: funcţia de material de construcţie a textului sau de moment al discursului poetic, considerat în dinamica lui spaţială şi temporală, şi funcţia de semnificare ("roman în versuri"), pe care o va enunţa mai lămurit cu altă ocazie prin expresia "trilogia umanizării"[2], a drumului spre oameni.

Suprasemnificaţia pe care ne-o propune opera lui Blok - "umanizarea", căutarea drumului spre oameni - ne avertizează că dinamica sintaxei poetice influenţează nu numai devenirea textului ca atare, ci şi structurarea eului poetic care parcurge acest proces al spunerii de sine şi de lume ce se constituie în "roman", într-o poveste a conştiinţei.

În construirea, în alcătuirea textului şi imaginii eului poetic, distingem trei moduri sintactice, dominante în cele trei cărţi de poezie ale "romanului în versuri" şi relevante pentru variantele suprasemnificaţiei operei.

Pentru prima carte este specific procedeul ciclizării după un criteriu mixt, tematic şi cronologic, componenţa cronologică fiind totuşi definitorie. Pe fundalul general simbolic al

cărţii, referinţele exacte la data şi locul scrierii fiecărei poezii devin ele însele semne poetice care referă conţinutul textului şi semnificaţia lui: căutarea sufletului lumii ca agent al armoniei universale. Ciclurile **Ante lucem, Stihuri despre frumoasa doamnă, Răspîntii, Rugăciuni, Religio** se constituie în adevărate mitologeme ale acestei căutări. Caracterul omogen şi compact al textului stă mărturie despre o stare a conştiinţei animate de nemăsurata curiozitate şi uimire în faţa Misterului, stare ce ne-o putem reprezenta ca vibraţie a lui Unu sau vibraţie a imensităţii prin Unu.

Întors spre sine, închis în visare şi rugă, eul îşi construieşte un spaţiu rotund (cerc vrăjit, interior de catedrală, întindere străjuită de arcul orizontului) străbătut de fulgere, apariţii, glasuri miraculoase, nominalizate prin Ea, Fecioara înstelată, logodnica, Mireasa. Eul Orfeu este, deocamdată, harfă mişcată de ritmul universului, ochi imens primind privirea altui ochi imens, adormitor, prin a cărui magie contururile realiilor se topesc în spaţiul irizat, vag, divinatoriu al Veşnicei Îndrăgostiri.

Identitatea eului cu sine se afirmă tocmai prin păstrarea acestei poze extatice, de transă şi lunatism, prin conştiinţa identităţii cu obiectul contemplat, presimţit, real sau fictiv:

> "**Eu şi lumina**, zăpezile, soarele,
> Apele, stolul de păsări şi cîntecul,
> Şi mult răvăşitele-mi gînduri,-supuse
> Ţie îţi sînt! Ale tale sînt toate".
>
> (În româneşte de Victor Tulbure)

"Contopirea" este starea de graţie a accesului, prin propria tinereţe, la tinereţea lumii, la izvoarele miturilor. Ea

înlesneşte asocierea firească a eului cu imagini intens semiotizate ale lumii şi culturii, instituirea unei sintaxe în continuarea sintaxei tradiţionale a mitului. Această continuare presupune, în primul rînd, abolirea dimensiunii istorice a timpului şi a eului, stabilirea unei relaţii de adecvare perfectă a elementelor de simbolizare cu procesul întemeierii în **adevăr** a realităţii arhetipale care este Sufletul lumii sau eternul feminin.

Adecvarea trebuie înţeleasă şi ca identitate dintre planul eului şi cel al misterului în "substanţa creaţiei": "(...) legătura organică cu substanţa propriei opere, cînd această substanţă nu este conştientizată, ci pur şi simplu există"[3], fapt ce ne îndreptăţeşte să credem că textualizarea mitului Sufletului la Blok semnifică nu numai Misterul lumii, ci şi geneza darului orfic. Între tiparul mitic, realitatea care îl întruchipează şi eul contemplator nu există, deci, spaţii despărţitoare. Ele sînt prinse într-o sintaxă a oglinzii care funcţionează după aceleaşi principii la nivelul sintagmei, propoziţiei, frazei, compoziţiei.

Fenomenul poate fi observat, mai întîi, în distribuţia şi în semnificaţia ultimă a subiectelor gramaticale. Textul lui Blok este marcat de doi actanţi: **eu** şi **tu**. Semnificaţia personală a lui **eu** pare de domeniul evidenţei; **tu**, în schimb, implică, prin natura lui, sensuri nedefinite, o tendinţă clară spre non-personal şi universal. Această tendinţă se actualizează în text prin înlocuirea lui **tu** cu **ea**, **cineva** sau prin inserarea propoziţiilor avînd ca actanţi pe **tu**, **ea** în serii sinonimice, conţinînd şi construcţii impersonale:

"Iarăşi şoapte - şi, alene,
Dezmierdarea **cuiva**"

"**Vocea** chemînd tulburată
Printre zăpezile reci".

"Rîde **cineva**, şopteşte
Prin azurul ceţii, greu".

"Şi-o **voce** caldă şi solemnă-n zare,
Precum o strună, în azur cînta".

(În româneşte de Emil Iordache)

Semnificaţia non-personală a lui **tu** este validată, mai întîi de toate, de sinonimia lui **tu**, **ea**, **cineva** cu simboluri iconice şi emblematice pe care Blok le-a împrumutat din tradiţia mitologică şi literară a lumii: **Fecioara înstelată**, **Spada de aur**, **Coloana de foc**, **Frumoasa doamnă**, **Fecioara cea pală** etc. Prin frecvenţa şi poziţia lor, aceste simboluri creează ceea ce am putea numi modalitatea hierarhică şi impersonală a textului.

Convertirea semnificaţiei personale a lui **eu** la această modalitate generală, simbolică a textului, deşi este un proces deosebit de intens, nu comportă mărci formale specifice ca în cazul lui **tu**. Ea poate fi reperată analizînd modalităţile particulare pe care le propun verbele însoţitoare ale celor doi actanţi şi raportul dintre ele. O înregistrare cît de cît atentă a verbelor performative pentru zona lui **eu** şi **tu** constată următoarele: **eu** este, de regulă, asociat cu acţiuni aparţinînd zonei semantice a pasivului şi receptării (**aud**, **văd**, **mă**

rog, aştept, presimt). **Tu, ea, cineva** se caracterizează prin acţiuni dinamice şi fatice: **vine, se depărtează, aprinde, închide cercuri de foc, strălumineazǎ.** Semantica acţiunilor lui **eu** îi conferă acestuia poziţia de receptacol şi oglindă a acţiunilor lui **tu.** Eul se lasă pătruns într-o dulce somnie de lumea activă a Misterului, devenind el însuşi, prin fuziune-oglindire, parte a acestui mister şi actant al lui:

"Prin tăcere, iarăşi, iată,
Paşii ţi i-am desluşit.
Tu închizi, învăpăiată,
Cercurile-n infinit?"

"Lucind în umbra purpurie
Tu treci de-al nopţii negre hău.
Dar straniul ceas îl văd departe"

"Ai **trecut** pe potecile - albastre
Ceaţa-n urmă se-nvolbură grea".

"Te aştept în regescu-mi veşmînt,
Ca să **vii**, să mă **visezi**".
(În româneşte de Emil Iodache)

Subtila alternanţă de propoziţii purtătoare ale celor două modalităţi semantice amintite - pasivul şi dinamicul - alternanţă care, după cum am văzut, este de fapt oglindire, generează o vibraţie armonică gravă, un ritm al spunerii care orientează articulaţia fonematică, sintagmatică şi caracterul solemn al expresiei spre amploarea şi monotonia

intonaţională a textului liturgic. Mono-tonia intonaţională îşi manifestă funcţiile constructive cu deosebire la nivelele sintactice mari: strofa, poemul, ciclul. Ea conexează simbolurile-sintagme şi structurile ritmico-intonaţionale mai întinse într-un şir omogen şi compact care neutralizează, prin însăşi compactitatea lui, intonaţia şi articulaţia particulară a acestora. În consecinţă, simbolurile nu violentează textura, ci o străbat printr-o iradiere lentă şi uniformă, iar propoziţiile interogative şi exclamative, destul de numeroase, îşi supun propriul registru emfatic mişcării întregului spre tonalitatea şoptită a rugăciunii.

Remarcăm aici aceeaşi tehnică sintactică a oglindirii pe care o pune în evidenţă şi procedeul intertextualităţii practicat intens în această primă carte de poezii de care ne ocupăm. Conexarea textului propriu cu texte străine de provenienţă simbolistă sau biblică se face prin plasarea textului străin într-un motto sau, cel mai adesea, prin inserarea lui în textura proprie dupa principiul armoniei tonale. Textul străin (versuri din A.A.Fet, Vl.Soloviov, V.Briusov, S.I.Nadson, A.Belîi sau fraze frecvent citate din Evanghelia după Ioan, din Apocalipsă, din vechiul Vechiul Testament) este folosit ca semn al unui mesaj semnificat, dar şi ca moment al practicii discursului semnificant. Proiectarea discursului lui Blok pe discursuri străine (sau invers) declanşează relaţii de simbolizare bazate pe consonanţă şi similitudine la nivel tonal şi semantic, prin aceasta proiecţia devenind nu numai modalitate de realizare a sintaxei oglinzii, ci şi semn al înscrierii textului pe care-l construieşte într-o tradiţie culturală iniţiatică şi ocultă.

Dar excesul declanşează criza. Voinţa de închidere a

textului într-o armonie "dogmatică", constanţa cu care se raportează la aceeaşi realitate transcendentă produc, prin reacţie, un asalt al realului asupra conştiinţei. Orfeu trebuie să ia cunoştinţă de existenţa haosului şi de propria sa neputinţă de a-l lua în stăpînire. Sub acţiunea dizolvantă a Îndoielii şi Multiplului, imaginea armoniei eului şi lumii se fisurează:

"E zariştea-n văpăi şi simt că vii, uşoară
Dar frică-mi e: alt chip vei arăta
Şi-mi vei trezi o aspră bănuială,
Vădindu-te străină-n faţa mea."

(În româneşte de Emil Iordache)

Descoperind în sine şi în alţii fenomenul de anarhie spirituală, pierderea sentimentului şi gustului ontologiei, trăind intens momentele de ruptură a echilibrului şi de haos, survenite nu o dată în perioada agitată a anilor 1904-1908, Blok va căuta o noua imagine a lumii şi un nou drum spre "umanizare". El va pune sub semnul relativismului şi ambivalenţei armonia mistică a universului, nutrită de omogenitatea şi unitatea absolută a substanţei. Conştiinţa naturii duale şi fracţionare a lumii, pe care poetul o dobîndeşte deopotrivă cu mulţi contemporani ("Poezia timpului nostru a simţit... natura duală a Universului"), asociată unei percepţii vii a "ritmului" universului, prilejuieşte înţelegerea armoniei ca existenţă ritmică în continuu-l şi discontinuu-l cosmic şi istoric. Această nouă înţelegere a armoniei integrează sintaxei lumii, alături de realul cosmic, realul existenţial şi istoric cu bătaia lui infinitezimală. Ea deschide spaţiul liric spre istoric şi cotidian, fixează poezia

în instabilitatea impulsurilor emotive ale eului, instituie o sintaxă poetică pentru care modelul fundamental de structurare sînt disonanţa şi sincopa.

Ruptura dinlăuntrul imaginii omogene şi unitare a lumii este marcată, în planul expresiei, mai ales, de registrul amar depreciativ al vocii autorului, registru care domină deja capitolul **Răspîntii** din cartea I-a. Conturarea acestui registru intonaţional ne avertizează că poetul propune o lectură a sintaxei lumii şi culturii în care percepţia precedentă a armoniei în Unu se integrează cu semnul minus. Imaginea "ferestrei care dă în curte" va deveni definitorie pentru această lectură fragmentară a "întîmplătorului" care sparge imaginea sferică a lumii şi eului, proiectîndu-le pe amîndouă în spaţiul hazardului şi al lumii "obiective". Glasul autorului se desprinde de cel al eului liric printr-o obiectivare polemică, înlesnind construirea textului nou prin nararea lucid ironică a gesticulaţiei şi tematicii vechiului text:

> "Mă strîmbam şi rîdeam la răspîntii
> Şi povesteam poveşti hilare.
> Vă spuneąm lungi basme
> Cu glas răsunător, fără noimă şi fără sfîrşit".

narare care, la rîndul ei, provoacă pulverizarea eroului liric şi afirmarea modelării acestuia după criteriul mobilităţii şi al alterităţii:

> "Şi-am cîntat cu-Arlechinul pe stradă:
> (...) Am umblat toată noaptea-mpreună,
> Braţ la braţ prin oraşu-adormit,
> S-auzeau clopoţeii cum sună,

Lîngă el mă simţeam fericit".

(În româneşte de Emil Iordache)

Aceste procedee semnalate pentru sfîrşitul cărţii I-a vor deveni hotărîtoare pentru sintaxa cărţii a II-a în totalitatea ei.

Născută dintr-o dispoziţie declarat antilirică, această carte se constituie, cum spune poetul în eseul Starea actuală a simbolismului, în antiteză la teza primei părţi, în moment negator şi destructiv, necesar momentului de sinteză pe care, tot în concepţia blokiană, îl reprezintă cartea a III-a. Semnificaţia gestului negator poate fi identificată în instituirea unei dinamici agresive la toate nivelele textului, în afirmarea unui lirism de factură dramatică, epurat de poeticitatea ("a dispreţui orice tentativă de înfrumuseţare") şi de livrescul primei cărţi. Textul liric se va construi ca o structură intens dialogală, prin abordarea unui sistem de referinţă extrem de complex care acoperă deopotrivă spaţiul intrinsec şi extrinsec lui. Dialogismul integrează textului realităţi dintre cele mai diverse: cartea I-a de poezii, mitologia populară, literatura simbolistă, realitatea cotidiană, stihia mişcărilor populare, sfera largă a culturii ruse. Explicit sau implicit, dialogul va organiza şi nivelul intratextual al cărţii, al capitolelor, ciclurilor, poemelor.

Dacă în prima carte principiul fundamental de structurare era acela al continuităţii sintagmatice, în cartea a II-a dominanta structurală va fi discontinuitatea sintagmatică şi dialogismul, consonant sau disonant, la nivel paradigmatic. Gruparea poemelor în cele şase capitole de întindere inegală se face după criteriul tematic. În contextul general al cărţii, poemele reprezintă tot atîtea imagini ale tabloului existenţei,

privit şi construit cu detaşare, sub semnul "rîsului" interior, nimicitor şi exasperant. "Incendiul rîsului" modifică însăşi logica existenţei spaţiului poeziei. Din spaţiu al comuniunii mistice dintre eu şi lume poezia devine "teatru anatomic"[5], scenă pe care eul se manifestă ca limbaj şi fantezie creativă în faţa realului pe care-l priveşte cu suspiciune, dar şi cu interes înspăimîntat.

Propoziţia fundamentală a antitezei privitoare la similitudinea de ritm dintre lumea Misterului şi lumea obiectual-istorică devine metatemă a cărţii a II-a, enunţată ca atare de Blok în 1906: "tema misticismului în cotidian"[6]. Modalitatea de realizare a acestei teme în motive şi simboluri poetice comportă o mişcare pluridimensională, fundamentală rămînînd infuzia bufonadei şi a arlechinadei în lumea ideală:

> "Va ieşi luna - **Pierrot celest,**
> **Paiaţa** în roşu va sta în văzul tuturor"

şi intruziunea Misterului în cotidian:

> "La ora cînd **se aud sirenele fabricilor**
> La ora cînd simţurile o iau razna
> Şi discuţiile devin indecent de lungi (...)
> La ora aceasta **de umilinţă**
> Toţi pot vedea vise"

Descoperindu-şi infinita disponibilitate de trăire a realului în cele mai diverse şi contradictorii aspecte ale lui, eul liric se supune, implicit, unui violent proces de desacralizare prin care îşi asumă lucid rolul de regizor şi actor al vieţii şi al textelor de comportament"[7]:

"Îţi spun basme
La dorinţă
Îţi arăt orice mască
Vrei tu
(...)
Ah, cavalere, dar şi tu eşti în poveste".

Acest rol solicită o multitudine de neliniştitoare măşti-variante pentru a exprima eul liric: Arlechin, Pierrot, vagabond cerşetor, pitic, mască de zăpadă, clovn, dublu, demon.

Disponibilitatea febrilă a eului de a se modifica în raport cu sine, cu imaginea idealului din prima parte şi cu realul, nu numai contemplat, ci şi trăit cu intensitatea halucinantă a distrugerii de sine, saturează textul poetic cu imagini ale cotidianului, vidîndu-l, în acelaşi timp, de orice conţinut material. Astfel, aglomerarea de detalii "anatomice" ale vieţii citadine proiectează semnificaţia primă a textului în planul unei suprasemnificaţii, marcate de spaima mistică în faţa existenţialului, fascinant şi puternic precum marele Mister, dar şi de gestul cuceririi acestuia prin luptă sau prin identificare cu existenţa:

"Bat în pavăză! Viaţă fugară,
Te cunosc, te salut, te aştept!
(...)
Vă doresc, aşezări pustiite
Şi fîntîni ale urbei lumeşti
Şi infernuri de munci însoţite
Şi întinse azururi cereşti"

(Traducere de Igor Creţu)

Agent al acţiunilor semnalate mai sus, eul polarizează valorile active ale textului, anulînd, prin aceasta, ştiuta lui echivalenţă poziţională cu **tu**, modificînd semnificaţia imaginii lui **tu**. În general, în cartea a II-a, **tu** devine imagine a absenţei, subiect al acţiunii nerealizate:

Te-ai pierdut pe cîmpii **fără-ntoarcere**

Imaginea lui **tu** se volatilizează în succesiunea de reprezentări şi percepţii ale eului, în seria metonimică de imagini ale realului brut, care se întîlnesc într-un spaţiu neomogen, sfîşiat de scrîşneşte, hohote, de "muzica stridentă a viorilor"[8], de lumina electrică ce degradează însăşi substanţa lucrurilor, întinînd cerul cu sînge:

"Hohote. Plescăituri. Stropi. Funinginea fabricii.
Dimineaţa. Nori. Fum.
Cazane răsturnate.
Cioburi de soare. Pîrîiaşe. Stropi. Primăvară".

"Aici **restaurantul** luminează ca o **catedrală**
Şi catedrala stă deschisă ca un restaurant"

"Cine-a **mînjit cerul cu sînge?**
Cine-a pus **felinarul cel roşu?**"

De regulă, şirul metonimiilor ce se succed într-un ritm sacadat în planul sintagmatic este întrerupt de prezenţa unui simbol- metaforă care modifică registrul intonaţional al textului, precum şi structura lui prozodică. Acest simbol - metaforă devine punct de intersecţie a cîtorva planuri psihologice şi stilistice ale poemului, centru compoziţional prin care tensiunea lui disonantă atinge punctul culminant.

Sintaxa simbolului comportă, în acest caz, alăturarea de elemente incompatibile: real şi imaginar, mitic şi citadin, vulgar şi sacru, natural şi creat, alăturare care prilejuieşte imagini oximoronice stranii, de factură suprarealistă, precum **celestul Pierrot, soţia călărind fiara sîngeroasă, restaurantul aidoma catedralei, visul electric.** Efectul unei astfel de structurări a simbolului este intensificarea semanticii abstracte a textului, instituirea unei modalităţi de "realism fantastic" de factură dostoievskiană în care elemente reale precum restaurantul, prostituţia, trotuarul, lumina electrică, canalul, felinarul, strada, curtea, mlaştina, buruiana devin răsfrîngeri iluzorii ale unor adevăruri profunde, componente ale "diavolescului aliaj"[9], din care emană Misterul. Ţintind această semnificaţie, integrarea simbolului în text nu se va mai produce prin iradiere şi absorbţie lentă, ca în primul volum, ci prin devierea bruscă a liniei tematice şi a ordinii de suprafaţă a expresiei, prin practicarea unei devieri spre registre lexicale, ritmice şi intonaţionale antaginice şi abrupte. Semnificaţia textului se articulează, deci, la intersecţia a cel puţin două voci disonante, ca ipostaze diferite ale eului sau ca obiectivări dramatice ale acestuia, permarcate de indici specifici textului dramatic (dialogul, personajul, remarca autorului, masca), de intonaţii şi ritmuri individualizate pe voci. Poeziile **La malul mării, Poetul, Vocile** sînt construite după toate regulile textului dramatic, grafia lor etalînd chiar această tehnică devenită semnificantă pe fundalul convenţiilor textului liric la nivelul ciclului şi al cărţii.

Eul liric devine "narator" participant la dialog, replicile lui constituindu-se printr-o mişcare inversă, de centrare

într-un monolog care asimilează fragmente de limbaj dialogal în structura sa profundă, cum se întîmplă în poeziile **În neagra noapte** și **Cleopatra**. În aceste poeme, cuvintele și replicile disonante spulberă eul sentimental prin ricoșeu, conferind textului o modalitate ironic-tragică, în care luciditatea tăioasă și distantă afirmă asumarea totală a realului existențial în frăția cu "urîtul", cu "tainica meschinărie", dar și cu "ceasul de visare" în care Ea, "sufletul lumii" ființează aievea în mlaștină, pe trotuar, în peisajul sărac al stepei sau la poarta fabricii.

Iată cum aparentul haos stilistic din cartea a doua, descinderea programatică în infernul realului și semantizarea lui anunță teza cărții a treia, în care armonia va fi înțeleasă ca identificare a eului liric cu patria, cu "glasul viitorului" vibrînd de patos etic și justițiar. Această identificare favorizează inserția epicului în liric, alunecarea semnificației personale a lui **eu** spre **noi** în imagini grandioase cu care poetul construiește mitologia revoluției și a intrării "milioanelor" de oameni în istorie. Desfășurarea amplă a imaginii și ritmului conferă "fragmentelor" lirice din cea de a treia carte regimul de componentă a unui vast tablou istoric care absoarbe, în generalitatea și dinamica lui epopeică, gestul și opțiunea individuală. Eul liric devine astfel mai mult decît un exponent al cetății, prin el prinde glas istoria însăși cu grandoarea, cruzimile și imprevizibilul ei, cu semnificația ei certă că orice ființă și lucru din lumea aceasta trebuie să-și aibă momentul său de jubilație și de izbîndă:

"Îmi plec urechea pe răzor.
Nu voi striga să-ți tulbur chinul.
Prea stins în beznă ți-e suspinul,

Tu, duh în veci nepieritor!
Hai, te aprinde, fă pîrjol!
Barosul credincios ridică-l
Şi crunt ca trăsnetul despică
Acest abis adînc şi gol!"
(Traducere de Igor Creţu)

Nu este întîmplător că această propensiune a textului lui Blok spre epic culminează în poemele **Cei doisprezece** (1918) şi **Sciţii** (1918) în care sintaxa poematică foloseşte secvenţa lirică şi procedee ale liricului pentru a construi mitologia secolului XX. Această sintaxă amplă este menită a construi semnificaţia simbolică a secolului nostru în care "umbra pe care o lasă aripa lui Lucifer este mai întunecată şi mai întinsă", în care demonia istoriei se manifestă direct şi catastrofal.

Note

1. Vezi A.Blok, **Sobranie socinenii v vosmi tomah,** Moskva- Leningrad, 1960, p.559.

2. Vezi **A.Blok, Belomu 6 iiunia 1911, Şahmatovo.** În A.Blok, A.Belîi, **Perepiska,** Moskva, 1940, p.269.

3. Vezi Blok, Belomu, 3 fevralia, 1932, Petersburg. În **Perepiska,** p.17.

4. Vezi **Blok, Belomu, 9 ianvaria, 1903 g. Petersburg.** În **Perepiska,** p.13.

5. Vezi A.Blok, **O sovremennon sostoianii russkogo simvolizma**, t.5, p.429.

6. Vezi A.Blok, **Zapisnaia knijka 18 ianvaria 1906 g.**, t.V, p. 429.

7. Vezi I.P.Smirnov, **Hudojestvennîi smîsl i evoluţia poeticeskoi sistemî**, Moskva, 1977, p.26.

8. Vezi A.Blok, **O sovremennon sostoianii russkogo simvolizma**, t.V, p.429.

9. Vezi **O sovremennom sostoianii russkogo simvolizma**, V, p.430.

POEZIA ÎNTRE TĂCERE ŞI EXPRESIE

În anul 1922, în almanahul "Liriceskii krug" ("Cercul de lirică") O.Mandelştam publica trei poezii sub un titlu comun: **Leteiskie stihi (Stihuri despre Lethe)**. Una din cele trei poezii purta în autograf titlul **Slovo (Cuvîntul)**. Iată, aşadar, prefigurată, în chiar intenţia poetului, problematica de care ne vom ocupa - Logosul Hadesul şi cuvîntul în ipostaza tăcerii şi expresiei.

Contrar aşteptărilor, cuplul acesta nu implică o discuţie despre rostire (simplă şi poetică) şi moarte, în accepţia pe care modernii o dau acestor realităţi. Şi trebuie să abandonăm acest drum, cu atît mai mult, cu cît textul poetic sau teoretic mandelştamian face semne spre sursele de gîndire şi sensibilitate care l-au format şi cu care îşi simte clar înrudirea. Eludînd aproape două mii de ani de creştinism, Mandelştam încearcă, într-un efort de recuperare pe care nu-l recunoaşte de loc a fi titanic, să "realizeze" universul anticilor, aşa cum apărea el artiştilor şi filozofilor, începînd cu Orfeu şi Homer şi teminînd cu neoplatonicii.

În esenţă, acest efort a însemnat pentru poetul rus a reînvăţa convieţuirea cu neantul, peste care spaima modernilor a aruncat o plasă de simboluri, provocînd elementele la revoltă sau la muţenie. Moartea Logosului, iată de ce trebuie să ne temem, avertizează Mandelştam, încercînd să reaşeze Fiinţa în demnitatea ei, între reperele sugerate de anticii care au ştiut să privească neantul cu linişte şi să-l populeze cu raţiunea divină sau cu reflexele fenomenale ale acesteia.

Prin urmare, apelul lui Mandelştam la imagistica şi la motivele antice nu este simplu act de cultură sau de

tehnică poetică şi nici sursă a "frumuseţii", cum afirmau luri Tînianov şi L.Ghinzburg[1]; el este întoarcere, prin recunoaştere, la izvoarele înţelepciunii şi la ceea ce, în articolul despre Tiutcev, poetul numeşte "bucuria cosmică", celebrare a desăvîrşirii lumii. Învăţătorul va fi, în primul rînd, Homer, esenţă a spiritului elin, în compania căruia, aşa cum mărturiseşte poezia, critica şi corespondenţa, Mandelştam pare a se fi aflat în permanenţă. Însoţirea cu Homer pe care, e sigur, poetul rus o trăia sub semnul unei celebre pilde, Dante-Vergiliu, de care s-a ocupat în articolul **Razgovor o Dante (Gînduri despre Dante)**, este guvernată de nobleţea năzuinţei recursive către puritatea Ideii. Această năzuinţă cufundă individualitatea într- un suprapersonal al elementului, pe care nu-l putem, în nici un caz, identifica, odată cu Jirmunski, ca "percepere subiectiv- idealistă a vieţii"[2]. Nu numai că realitatea operei poetului contrazice o astfel de atribuire de viziune, dar Mandelştam însuşi a ţinut să avertizeze asupra refuzului concepţiei personaliste ("Memoria mea repudiază tot ce este personal"[3]), ca şi asupra inutilităţii eului în tentativa poetului de coborîre la "mume": "Mi-am dat uitării inutilul eu". Şi nu numai vama eului are a trece poetul pentru a reînvia zeul în om, dar şi vama limbii. Dacă abolirea psihologicului şi a biograficului este preţul pe care-l cere prima trecere, la a doua trecere poetul nu va mai trebui să scadă, ci să adauge. Adaosul va fi în acest caz ceva tot de natura "recunoaşterii", căci limba în care scrie îi relevă lui Mandelştam virtuţi ale prototipului, ale limbii limbilor-limba elină: "Limba rusă este limba elină, -scria poetul în articolul **Despre natura cuvîntului**. Dintr-o serie de cauze istorice, continuă el, forţele vii ale cul-

turii eline, după ce au cedat Occidentul influenţei limbii latine şi după un scurt popas în Bizanţul steril, s-au îndreptat spre solul limbii ruse, căreia i-au transmis taina de a vedea lumea, taina întrupării libere"[4]. Taina viziunii pe care o aduce cu sine limba elină şi pe care a transmis-o limbii ruse este punerea sufletului în toate obiectele lumii şi transformarea lor în făptură care nu aspiră la adecvarea prin relaţie, ci la a fi ele însele. "Oala nu mai vrea să fiarbă şi cere un sens absolut (de parcă a fierbe nu este un sens absolut)"[5] - comentează Mandelştam cu ironie situaţia cuvîntului în textul simbolist, în articolul din 1922, **Despre natura cuvîntului**, în continuarea gîndurilor despre "natura elină" a limbii ruse.

Iată, deci, limba scoasă din servituţile simboliste ale corespondenţelor şi restituită funcţiei ei originare de a numi şi de a rosti esenţa lucrului. Iar restituirea acestui sens nu se va mai putea mulţumi cu realizarea "unui colorit antic" şi nici cu abordarea tematicii antice, căci o astfel de întreprindere ar fi antrenat acelaşi joc al corespondenţelor, la nivelul stilului, un mod de a înţelege culturile şi stilurile istorice care nu diferă de ceea ce propuneau epocile anterioare. Ceea ce preconizează Mandelştam este pătrunderea în interiorul cuvîntului, atingerea stării de mythos, cînd lucrurile se rostesc ele însele, dincolo de timp şi de existenţa lor spaţială, şi, mai ales, dincolo de limitările pe care le presupune perceperea lor de către o subiectivitate. Arhetipul acestei interiorităţi este "peştera nimfelor" din **Odiseea**, ce revine obsedant în poezia lui Mandelştam, îndeosebi în ciclul **Tristia**, chiar dacă nu totdeauna în imaginea ei globală. Cel mai adesea, "peştera nimfelor" este redată în elementele ei constitutive, percepute ca realităţi ultime (cum se poate

vedea în poeziile **Eu am uitat cuvîntul, Primeşte-n dar din mîinile acestea**): **uitarea şi fără de uitarea** surprinse în imaginile Lethe, Persefona, Hades, albinele, greierele.

De la făptură la Idee, în regiunea Mythosului, acolo unde nu există nici uitare, dar nici amintire, acolo unde totul este prezent şi posedat prin "sufletul de fiară" ("zverinaia duşa") şi de aici din nou la făptură - acesta pare să fie traseul pe care ne poartă poezia lui Mandelştam. Pe acest traseu se mişcă eul poetic însuşi, care, la Mandelştam iese din starea cunoscătoare şi de explicitare de sine, pentru a se realiza mai deplin în starea de implicare a energiilor intelectuale în intimitatea lor. Iar această stare, care "îl izbăveşte pe poet, adică pe cel care lucrează în lirică, să-şi exploateze propriile sentimente, scutindu-l de grija continuă de a-şi afirma propria excelenţă"[6] devine nu numai centru din care este trăită lumea, dar şi temă centrală a poeziei mandelştamiene.

De aceea, cufundarea în sine, pe care poetul rus o propune ca temă poetică, este de natură a ne revela nu interioritatea umană ca atare, ci un neant al creatorului însuşi, în care lucrurile se pot pierde sau pot accede la existenţă prin rostire. Această cufundare înseamnă, coborîrea eului în increat ("nesozdannîi mir"), ea fiind surprinsă, în numeroase poezii, în expresii ale absenţei simţurilor cunoscătoare ("nemoi"-"mut", "gluhoi"-"surd", "slepoi"-"orb"), absenţă care, în toate situaţiile, va actualiza starea de neuitare, ca realizare a eternităţii prin trezirea la viaţa dinlăuntru. La aceasta stare a eului poetic şi a poeziei se referă, în mod sugestiv, şi eseul **Cuvîntul şi cultura**: "După o lungă despărţire, un orb recunoaşte chipul iubit, strîngîndu-l uşor cu degetele lui văzătoare, şi lacrimi de bucurie, de bucuria

recunoaşterii, îi izvorăsc din ochi. Poezia trăieşte prin imaginea dinăuntru"[7].

"Chipul iubit", invocat aici, este starea, de ascundere a lumii (după o expresie a lui Martin Heidegger, cu certe ecouri platoniciene), un fel de a fi ante- predicativ în logosul primordial, în **nōus poetikos**, din care conştiinţa eului nu s-a desprins, pentru că existenţa ei este condiţionată tocmai de apartenenţa la această interioritate impersonală:

"Poate că buze nu erau cînd şoapta se iscase,
Şi nu erau păduri cînd frunza se rotea
Şi-a noastră experienţă cel ce-mpărtăşea
Cu mult mai înainte un chip îşi conturase." [8]

(În româneşte de Valeriu Bucuroiu)

Chipul Logosului, ca ceva ce este înaintea existenţei şi altceva decît existenţa, este congener cu o cunoaştere nemediată, prin recunoaştere ("uznavanie"):

Să am iar bucuria de-a recunoaşte toate

(t.n.)

Ea este starea de dez-văluire nu numai a Lumii, dar şi a eului. De aceea, rostirea lumii se întîlneşte la Mandelştam cu rostirea de sine a eului în plînsetul veşnic al neantului care cere întruparea-plînsetul muzelor. Plînsetul-cîntecul de muze pe malul Styxului devine astfel imagine comună pentru dorinţa golului Lumii şi a golului eului de a se ridica la expresie.

Pătrunderea eului în această interioritate (figurată ca o peşteră) care este Logosul-plînset se celebrează ca o durere-bucurie, eul recunoscîndu-se pe sine a nu fi altceva decît cale

de la neființă la cuvînt, rostire (prin smulgere-zbor) a rostirii Lumii. El "pipăie" neantul şi, asurzit de plînsetul acestuia, prinde cîte un gînd ("mîsl'") ca pe o tresărire a încremenirii. In dorința şi nevoia dureroasă de a ne spune acest gînd, poezia lui Mandelştam ne transmite nu atît gîndul, cît teama de a-l pierde pe parcurs. Ea sondează cele mai delicate articulații ale cunoaşterii, zonele de tranziție de la neființă la ființă, înregistrînd mai puțin împlinirea în cuvînt şi mai insistent traiectoriile greşite şi ratările întrupării verbale, angoasa aşteptării nu a inspirației de tip romantic, ci a clipei cînd fulgerul recunoaşterii şi actualizării Logosului ca rațiune izbucneşte în "tristețea neantului".

Prin însăşi sintaxa ei, eliptică, alogică şi cîteodată aforistică, poezia mandelştamiană sugerează acest miracol al ridicării din nimic ("nicivo") la existență, fiorul golului ("sudoroghi"), hipnotizat de gînd şi de propriul dor de ființă şi, năzuind spre formă:

"Şi-ncet din hău răsare o boltă ca de hram.
Se-aruncă Antigona nebună către soare.
Cu-a Styxului blîndețe şi cu un verde ram
O rîndunică moartă îți cade la picioare."
(t.n.)

O realitate "fantomatică", abia conturată, se ridică deasupra realității materiale, şi Mandelştam ne avertizează că aceasta este respirația lucrurilor, duhul lor rostitor, cu care poetul trebuie să se identifice. Componentele acestei realități nu formează un lanț cauzal, ea putîndu-se "desface în orice minut, pentru a se reconstitui în altă parte, în alte combinații, cu altă densitate"[9].

Discontinuitatea sintactică, pe care o cultivă poetul ca strategie poetică şi pe care o mărturiseşte ca fiind asumată, trebuie, în accepţia lui, să exprime esenţa însăşi a rostirii poetice ca "numire" ("dat'imia") a lucrurilor, pe care gîndul pur le atinge cu delicateţe, ca şi teama de o nereuşită adecvare la rostirea lor proprie. Precum alţi doi poeţi de la începutul secolului XX, A.Rimbaud, P.Valéry şi Mandelştam nu aduce lucrurile la sine pentru a se îmbogăţi sau pentru a-şi exprima propriul eu. Cuprins de o teamă religioasă în faţa sufletului rostitor al lucrurilor, repede zburător, dar tot atît de repede căzător în neant fără suportul verbului: "o rîndunică moartă îţi cade la picioare", eul poetic mandelştamian este atent la ecoul pe care-l trimit lucrurile în propriul lui gol şi, prin rezonanţă, leagănă acest gol în ritmul ecoului primit. Aşa ajunge poetul să învingă realitatea spaţiului şi timpului prin hipnoză-descîntare, act tradus prin imaginea "şarpelui care dansează" în gol sau prin mişcarea de du-te-vino a albinelor şi rîndunelelor, toate sugerînd fusul rotitor al parcelor care face şi desface formele în peştera nimfelor. Semnificative pentru acest înţeles al imaginilor sînt poeziile **Primeşte-n dar din mîinile acestea, Sub nouri groşi, vestind furtună, Ascuns în sine ca un şarpe, Sus m-am căţărat pe scară, M-am prins în hora umbrelor pe lunca înflorită, Cînd sufletul coboară jos la umbre**, din care cităm două:

267

"Te uită cum Dorophora a-ncremenit. Minunea
Ca soarele-i de aur. E-un ceas miraculos.
Aici doar limba greacă să-ţi sune mîngîios

Şi simplu, ca un măr, să-ţi stea în palme lumea.

L-a zeilor cinstire, solemn şi sfînt zenit,
Şi-aprinde iulie sub boltă o făclie,
Ca, dincolo de timp, suflarea ta să fie
Adîncă, precum limbul cu timpul lui oprit.

Şi-amiază fără-amurg împărtăşania fie.
Toţi deolaltă cîntă şi deolaltă vin.
Deasupra tuturora, dumnezeiesc potir
Necontenit revarsă o sfîntă bucurie."

98

"Eu am uitat cuvîntul pe care-aveam să-l spun
Şi rîndunica oarbă, cu aripile frînte,
Se-ntoarce printre umbre şi-n hora lor acum
Dansează. Noaptea uitare-a prins să cînte.

Stau paserile mute şi imortela-i moartă,
Iar telegarii nopţii au coame ca de fum.
Nu-i nimenea în luntrea pe rîul fără apă,
Cuvîntul între greieri şi-a fost uitat de drum.

Şi-n hău încet răsare o boltă ca de hram.
Se-aruncă Antigona nebună către soare.
Cu-a Styxului blîndeţe şi cu un verde ram
O rîndunică moartă îţi cade la picioare.

Aş vrea să se deschidă ai degetelor ochi,
Să am iar bucuria de-a recunoaşte toate.
Ascult cu spaimă multă un plîns de muze vechi
Şi teamă mi-e de ceaţă, de cîntec şi de moarte.

I-i dat celui ce moare un văz adînc şi bun.
Chiar sonurile-n degete-i răsună.
Dar am uitat cuvîntul pe care-aveam să-l spun
Şi-n Hades gîndurile fără trup se-adună.

Gîndul orfan nu-şi află haină-n veci
O rîndunică, fată-i fără mire.
Şi arde-ntunecat pe buze reci
A Styxului cîntare amintire."

(t.n.)

Direct sau indirect, textele amintite invocă un somn secund, în raport cu somnul funciar al lucrurilor. Acest al doilea somn este un somn provocat de cuvîntul descîntător al eului. Somnul verbului în somnul lucrurilor se transformă în "trezire la mijlocul cuvîntului" [10], şi această trezire pe care o operează rostirea poetică este trezire în esenţă:

"Şi-n această veşnică sfadă să prind
Rînduiala eolienilor, miracol infinit."

Numirea se relevă a fi reciprocă unire şi schimb de daruri între om şi Fiinţă. Dinspre lucru ajunge la urechea omului strigătul-plînset. Care cere să i se confere un nume, deci să i se descopere esenţa:

"Nu mă uita, poţi să mă chinui,
Dar dă-mi un nume, dă-mi un nume!"
(t.n.)

Prin numirea lucrului, eul distinge sensul în murmurul lucrului, dar, distingîndu-l, se regăseşte şi se numeşte pe sine,

înăuntru, în Logos. Scoaterea din adînc a sensului, asociată cu ieşirea la lumină a seminţei pe care a înghiţit-o Persefona în Hades, se petrece printr- un act care presupune în egală măsură, putere, forţă (vezi imaginea poetului alergător pe o pistă), viclenie (vezi imaginea şarpelui şi a viespii), şi teamă că nomothetul are a numi nu ceea ce există, ci ceea ce nu există, dacă nu ceea ce nu este, nimicul:

"Aş fi vrut ca înc-odată
Chiar nimicul să-l rostesc."
(t.n.)

Ca bobul ascuns în pămînt (în pîntecele Persefonei-Hades) stă ascuns în numele lucrului numele eului, ascunderea aceasta fiind deopotrivă participare la nimicul lucrului:

"Oare chiar exist cu adevărat
Şi curînd va trebui să mor?"
(t.n.)

şi comuniune cu esenţa lui. De aceea, vorbind despre natura limbajului poetic, Mandelştam nu recunoaşte decît vorbirea şoptită dinlăuntrul lucrului, evitînd şi chiar respingînd strigătul profetic de luare în stăpînire a lumii.

"Nu sînt profet şi nici un vizionar."
(t.n.)

Este motivul pentru care numele lucrului, ca monogramă interioară a esenţei lui, devine şi monogramă interioară a esenţei eului poetic rostitor. Numeroase poezii poartă gravat

în imagistica şi în sintaxa lor discontinuă şi repetitivă sensul acestei reciproce conferiri prin numire, însă poezia **Cu văzul clar al viespilor viclene (Voorujionnîi zreniem uzkih os)**, prin întreaga ei alcătuire, ne oferă cel mai pregnant imaginea comuniunii dintre tăcere şi esenţă, comuniune care nu este altceva decît rostirea poetică. În acest text, rostirea poetică ni se relevă ca trei moduri de a fi înăuntru: înăuntul Limbii (cu elina în limba rusă), înăuntrul Lumii (cu **axă-os'**) şi înăuntrul sinelui (cu numele **Osip**). Absenţa temei eului poetic la Mandelştam, despre care s-a vorbit atîta în sprijinul ideii unei viziuni poetice obiective, este, deci, o aparenţă, căci nu despre absenţă este vorba, ci de îngroparea imaginii eului adînc în text, mai exact în **nume**.

În textul **Cu văzul clar**, numele autorului **Osip** îşi împarte semantica etimologică între a) **axă** (**os'**); b) **albină** a Persefonei, aici **viespe** (**osa**) şi c) **esenţă** (gr.**õusia**). Ultimul etimon, **õusia**, reflectă numele **Osip** în ceea ce nu este în text, dar este subînţeles din natura "elină" a limbii ruse despre care vorbea Mandelştam. De asemenea, acest etimon este subînţeles în relaţia fonică şi semantică dintre **os'** (**r.**) şi **õusia** (gr. **axă, esenţă**).

Departe de a fi un joc poetic, această anagramare a numelui **Osip** în textul poeziei amintite, susţinută de structura fonetică şi lexicală a întregului, în care domină formaţiunile **us, us', os, os', su, so, sio, siu, uz, vs, sv, za** se instituie în model al actului creator mandelştamian şi în scurtă artă poetică, ce ne propune ca principii simplitatea complexă, îndrăzneala poetică şi, mai ales, răspunsul la întrebarea poetului: "otcego proishodiat stihi" (ce sau cine face poezia, de unde vine ea)[11]. Poezia o face **esenţa, axa**, pare a ne

spune textul pe care-l analizăm. Sensul acesta se creează prin derivarea în mod ingenios a radicalului **os' (ōus)** sau prin plimbarea acestui radical prin cuvinte cu altă semantică, aşa cum se poate vedea din textul prezentat mai jos, în original:

"Voorujionnîi zreniem uzkih os,
Sosuscih os' zemnuiu, os' zemnuiu,
Ia ciuiu vsio, s cem svidet' sia prişlos'
I vspominaiu naizust' i vsuie.
I ne risuiu ia,i ne poiu,
I ne voju smîcikom ciornogolosîm,
Ia tol'ko v jizn' vpivaius' i liubliu
Zavidovat' mogucim, hitrîm osam.
O, esli b i menia kogda-nibud' moglo
Zastavit', son i smert' minuia,
Strekalo vozduha i letnee teplo
Uslîşat' os' zemnuiu os' zemnuiu."[12]

Remarcînd că această poezie ar merita o analiză detailată la toate nivelele, analiză pe care o rezervăm altei ocazii, să anticipăm semnificaţia pe care ne-o propune structura întregului şi relaţionarea lui cu texte poetice şi teoretice înrudite: poezia o face neantul, poetul însuşi definindu-se, cu aceasta, ca un "cîntăreţ al nefiinţei"[13], aşa cum îi numea Mandelştam pe clasicii greci şi orientali, cu a căror simplitate, rafinament şi profunzime a ţinut să rivalizeze:

"N-am fost nicicînd contemporan cu nimeni..."[14]

Note

1. Vezi I. Tînianov, **Arhaistî i novatorî**, Len., 1929, p. 573: L.Ghinzburg, **O lirike**, Len. 1974, p. 368.

2. V. Jirmunski, **Preodolevşie simvolizm**. În **Teoria literaturî. Poetika. Stilistika**. Len., 1977, p.123.

3. O. Mandelştam, **Şum vremeni**. Apud L. Ghinzburg, **Poetika Osipa Madelştama** "Izvestia Akademii Nauk", Seria Literaturî i Iazîka, 1972, vîp. 4.t. XXXI, p.309.

4. O. Mandelştam, **O prirode slova**. În **Slovo i kultura**, Moskva, 1987, p.58.

5. **Id**. p.66.

6. Vezi O. Mandelştam, **M.A.Tarlovski. Rojdenie rodinî. Stihotvorenia**, Goslit. **1935**. În **Zabîtîe reţenzii O. Mandelştama**. "Voprosî literaturî", 1930, Nr.12, p.260.

7. O. Mandelştam, **Slovo i kul'tura**. În O. Mandelştam, **Slovo i kul'tura**, Moskva, 1987, p.44.

8. Vezi O. Mandelştam, **Silentium**, Bucureşti, 1980, p.97. În traducerea lui Valeriu bucuroiu şi Puiu Brăileanu. În continuare, acolo unde nu este menţiunea n.t., cităm după acest volum.

9. Vezi O.Mandelştam, **Adalis. Vlast'. Stihi.** "Sov. pisatel'", Moskva, 1934. **În Zabîtîe reţenzii O. Mandelştama**, "Voprosî literaturî", Nr.12, 1980, p.259.

10. O.Mandelştam, **Rezgovor O Dante**. În O.Mandelştam, **Slovo i kultura**, Moskva, 1987, p.119.

11. O.Mandelştam, **G.Sannikov, Vostok. 1924-1935. În Zabîtîe retenzii O.Mandelştama**, "Voprosî literaturî", 1980, Nr.12, p.255.

12. O.Mandelştam, **Voorujionnîi zreniem uzkih os.** În O.Mandelştam, **Stihotvorenia.** "Sov.pisatel'", Leningrad, 1973, p.194.

13. O.Mandelştam, **Ibid.**, p.256.

14. Osip Mandelştam, **Net, nikogda, nicei ia ne bîl sovremennik**, **Id.**, p.140.

SCHIŢĂ DE POETICĂ ARGHEZIANĂ

Specificitatea creaţiei poetice argheziene, remarcată încă de la debutul scriitorului în volum din 1927, a fost surprinsă în formule memorabile de marii noştri critici dintre cele două războaie mondiale şi de mai tîrziu. Între aprecierile şi analizele de care a beneficiat textul lui Tudor Arghezi, cum e şi firesc, nu lipsesc cele care-şi iau ca punct de plecare relaţia poetului cu limba. Considerînd că această chestiune este esenţială pentru analiza oricărui poet, dar cu deosebire pentru Arghezi, vom încerca să descifrăm implicaţiile pe care le-a avut relaţia poet-limbă nu numai pentru stratul de suprafaţă al textului, dar şi pentru dimensiunile lui de profunzime.

Nu este de loc lipsit de importanţă faptul că poetul a intrat în literatură într-un moment de acută criză a limbajului artistic, în general, şi cu intenţia, bine clarificată teoretic, de a crea un limbaj nou prin depăşirea şi violentarea "normalităţii" literare. Suprasaturat de semnificaţie, mai ales prin polisemia simbolistă, limbajul poetic de la începutul secolului nostru este tentat să eludeze referentul, semnificaţia extrinsecă. Eliberată de barierele noţionale, limba tinde să devină propriul său conţinut, iar arta se instituie în dezvoltarea autarhică şi autonomă a materialului artistic. Problema socratică a adecvării cuvîntului la sens pare a ceda locul chestiunii cuvîntului care să inducă sensul. Este vorba, de fapt, de o criză a funcţionării mimetice, foarte vizibilă în artele figurative, mai greu de detectat în literatură. Arghezi, Ion Barbu, Urmuz, Ţuculescu, Brîncuşi au citit în convulsiile limbajului artistic de început de secol posibilităţile viitoare ale artei şi semnificaţiei ei. Pentru a actualiza aceste potenţe,

fiecare din ei şi-a construit o poetică pentru uz propriu prin gestul fundamental al trans-raţionalizării limbajului artistic, al regîndirii timpului şi spaţiului ca funcţie artistică. Punctele de interferenţă a acestor poetici sînt: conceperea gradului zero al sensului, preocuparea pentru tehnica poetică şi explicarea ei, orientarea spre paradigma picturală şi, prin aceasta, spre eliberarea de discursiv.

În plină afirmare a simbolismului în literatura noastră, Arghezi va gîndi deci limba şi condiţia discursului literar, a discursului poetic, în special, pornind de la convingerea, exprimată în **Scrisoare cu tibişirul**, că "scriitorul e un constructor de cuvinte"[1], calitate izvorîtă din însăşi capacitatea cuvîntului de a "ajunge o putere de sine stătătoare".[2] Să remarcăm din cuvintele citate că teurgul simbolist se transformă în tehnician care vrea să fie conştient de operaţiile intelectuale ale artei sale şi care încearcă să examineze raporturile esenţiale care leagă sunetul de sens. Această căutare se reflectă în scurtele consideraţii teoretice, cît şi în practica poetică argheziană.

"Geniul verbal" al poetului pe care-l semnalau G.Călinescu şi Vladimir Streinu mărturiseşte fascinaţia pentru material în forma lui creativă, pentru limbă ca energie. Poezia îi apare lui Arghezi ca revelaţie a limbii-energie, prin ruptura ei cu inerţia lingvistică. Ruptura se realizează mai întîi prin "materializarea" cuvîntului, căruia i se conferă atribute ale lumii obiectuale, şi, conform acestor atribute, noi posibilităţi de a relaţiona în discurs. Meşteşugul ca "potrivire" vizează găsirea "măsurii" cuvîntului, definite de "calîpul special al senzaţiei ce-l provoacă".[3] Etalarea acestui sens "adamic" al cuvîntului se va face printr-o tehnică

savantă care solicită operaţii dintre cele mai diverse, dar supuse cu rigoare aceleiaşi funcţii - crearea unei noi retorici care "să nu măgulească falsificările intelectuale şi artistice ale nici unui gen de a mînji hîrtia".[4]

Afirmarea retoricii dinamitarde de tip constructivist se face simţită prin iniţierea unei adevărate arheologii lingvistice care resucită materialul aflat dincolo de graniţele literaturii: arhaismul, regionalismul, vulgarismul, argoticul. Introducerea acestui material în discursul poetic nu va mai fi justificată de temă sau subiect, ci de raţiuni ce ţintesc modificarea timpului şi a spaţiului scriiturii poetice ca atare. Cruditatea şi cruzimea "bubelor, mucegaiului şi noroiului" lingvistic fiind, în acest caz, expresia unui antipsihologism radicalizat, care poate fi depistat în **Flori de mucigai**, dar şi în **Cuvinte potrivite, Hore, Şapte cîntece cu gura-nchisă, Una sută una poeme**, la alt nivel al textului.

În **Flori de mucigai** voinţa de a elimina din scriitură timpul psihologic şi de a obiectualiza eul poetic vizualizează parcă timpul interior al limbii păstrat la nivelul foniei de cuvintele repudiate de literatură şi, deci, neatinse de timpul tradiţiei poetice.

Propensiunea spre structura acronică a operei este deosebit de concludentă în ciclurile **Cîntare omului** şi **1907-Peizaje** care evocă timpul istoric. Temporalitatea micilor naraţiuni şi tablouri pe care le incorporează ciclurile este convertită în acronie poetică prin procedeul compoziţional care combină diferite suprafeţe tematice sau face să gliseze, în acelaşi plan, tablouri eterogene (vezi **1907**). Prin simultaneitatea şi polifonia discursului, Arghezi spaţializează timpul, jocul suprafeţelor sau planurilor acestui timp spaţializat

sugerînd modelul pictural cubist care se construieşte prin juxtapunerea petelor de culoare. Procedeul caracterizează toate ciclurile argheziene în care adiţionarea unei mulţimi de subdiscursuri într-o formă poliritmică pare a ne spune că lumea ca reţea de semnificaţii se proiectează pe suprafaţa discursului, epifanie sensibilă a acestora. Poezia se ascunde în lunecare, în tranziţia subtilă care creează distanţa dintre diferitele forme fonice ale conceptelor, tranziţie care, de obicei, oculteează "bunul simţ", foarte ocupat să sesizeze sensurile normale ale cuvintelor.

Arghezi, aşa cum şi declara, a năzuit să scrie în "semitonuri, în sferturi şi în optimi de ton"[5]. Se pare că procedeele compoziţionale semnalate, deşi folosesc cuvinte "materializate", produc fulguraţii fonice şi semantice cu funcţii de veritabile, diagrame sonore ale mişcării permanente care este viaţa însăşi a limbii şi gîndirii. Ele marchează în text puncte imaginare plasate la limita substanţei noetice a gîndirii şi a materiei fonice, a cuvîntului.

Din situaţia logică conflictuală a cuvîntului cu sensul, Arghezi a făcut un procedeu poetic redutabil, marea lui artă constînd în supleţea cu care lasă să se vadă "domesticirea" materialului lingvistic, dar şi să sugereze, printr-o "eroare", permanenţa acestei situaţii de conflict. Împrejurarea are consecinţe pentru procesul de formalizare a temei care se menţine în relativ, pendulînd între mişcarea spre referinţa exterioară şi participarea la condiţia de ipseitate a limbajului poetic.

Refuzul constant al oricărei recuperări exterioare şi recunoaşterea primatului operei: " a scri este pur şi simplu a scri cu motivele particulare meşteşugului (...) scrisul extrage

substanțe noi: a i se cere altceva este a nu pricepe din problemă nimic"[6], deplasarea spre un limbaj particular și spre o nouă formă de compoziție poetică ne propun o aprofundare îndrăzneață și fecundă a principiului modern privind ipseitatea discursului poetic.

Recuperarea sensului, făcut coextensiv și imanent materiei fonice, se săvîrșește la Arghezi și prin deturnarea genurilor poetice din folclor și literatura cultă. Abordarea formelor de fabulă, descîntec, doină, blestem, ghicitoare, chiuitură, joc de copii etc. cu "o lipsă deplină de dogmatism morfologic"[7], cum afirmă G.Călinescu, nu va însemna doar o întoarcere spre tradițional, ci și o experiență poetică de cea mai accentuată natură modernistă constructivistă. Infantilismul, gratuitatea, jocul cu "jucării" în **Stihuri pestrițe, Șapte frați, Cartea cu jucării, Răzlețite** sînt tot atîtea reacții la structurile literare excesive, în special la structura simbolistă superintelectualizată. Jucîndu-se cu formele poetice amintite, Arghezi sugerează calea mythopoezei, spre discursul autonom, și, de aici, spre forma unde se scandează ritmul sensului.

Aceasta pare a reprezenta "linia sintactică"[8] prin care poetul vizează anularea distanței dintre discursul ontologic și discursul poetic. Punctul de plecare va fi tot cuvîntul ca "măsură", care, "atunci cînd nu-i mai este cu putință să reproducă și să cuprindă"[9], este ajutat de versificație, pe care, la rîndul lui, o determină: "senzația lovește cuvîntul, iar el deschide versul".[10]

E foarte probabil că atunci cînd Arghezi consideră cuvîntul "o măsură", el îl gîndește ca durată și, deci, ca secvență de ritm. Ideea noastră este întărită de intervențiile

poetului din tabletele **Vers şi poezie, Scrisoarea cu tibişirul, Ars poetica, Dintr- un foişor**. Explicînd limba "matematică" a versului, Arghezi o pune nu numai în seama meşteşugului creatorului, dar şi în legătură cu facultatea cuvîntului de a fi unitatea de măsură a poeziei. Calitatea aceasta vine din pulsaţia internă a cuvîntului, înţeleasă ca vibraţie fonică şi participare la miracolul unui limbaj universal în care cuvîntul "este de un neam cu apele, cu vegetalele, cu minereul".[12]

Arythmos şi rythmos devin astfel două modalităţi ale acelei aşi operaţii de formalizare prin care versul "cristalizează geometric, în formele de gheaţă ale laturilor corecte"[13] crîmpeie din acest limbaj universal, întrezărit în cotidian şi în efortul gîndirii. Ritmologia în stare născîndă egalează structura însăşi a cuvîntului încă liber de concept, dar care poate genera concepte prin "potrivire". Aceasta ar fi situaţia limită de desemantizare a poeziei, cînd se poate construi un discurs autoritmic cu legi dictate de pulsiunile interne ale limbii, un ritm purtat de cuvinte, ca în jocurile de copii, pe care poezia lui Arghezi le-a fructificat în **Şapte fraţi, Zece harapi, Zece căţei-zece mîţe**. Punerea în formă a ritmului cu amplificarea excesivă a elementului ritmic şi metric vizează cîteodată la modul parodic ritualizarea prozodiei în poezia sfîrşitului de veac al XIX-lea.

Arghezi credea în posibilitatea de a ajunge la modelele primordiale, traversînd spectrele vieţii cotidiene, ajutat fiind de "imaginaţia lui în detalii", dar şi de "spiritul lui de relaţie imens"[14], cum remarca G.Călinescu. Guvernat de o viziune profundă semantic, el va încerca să facă "auzite" modurile de funcţionare a lumii în diferitele planuri ale limbii, mai ales

în lexic, morfologie şi sintaxă. Dacă poetul descoperea cu încîntare inepuizabilele posibilităţi ale limbii române de a-şi plimba cuvintele prin morfologie, cu nu mai puţin interes el îi va asculta respiraţia în ritmul sintaxei, pe care-l simte ca ritm profund, ritm al formei interioare. Călăuzit de acest ritm al limbii, susţinut de "cuvintele care sar" şi de "frazele care umblă de sine stătătoare"[15], Arghezi versifică "măsura" (cuvîntul ca măsură) în schemele metrice, dar cel mai adesea el se abate de la aceste cadre prin jocul pe care îl instituie între diferite forme metrice. Ceea ce a putut părea stîngăcie în versificaţie se dovedeşte a fi un procedeu de abstractizare mai înaltă a formei, care se desprinde şi din modelul metrului ca durată temporală. Etalarea convenţionalismului formei metrice, prin chiar abaterea de la "măsura" ei, antrenează dispariţia funcţiei constrîngătoare pe care o exercită metrul asupra compoziţiei poetice. Ea reapare însă într-o nouă dispunere a materialului în care "un cuvînt numeşte, alt cuvînt pune în mişcare, un alt cuvînt îi aduce lumina".[16]

Ritmul ca versificaţie a "măsurii" cuvîntului este manifestarea matematismului profund al poeziei, dar poeţii de la începutul secolului nostru, între care şi Tudor Arghezi, întrevăd spiritul matematic şi în abaterea de la rigoarea euclidiană în spiritul geometriei lobacevskiene. Cînd Arghezi vorbeşte despre geometria poeziei, e foarte probabil că nu se gîndeşte numai la acea facultate secretă ce înscrie în durată o schemă de intelecţie repetitivă şi reproductibilă, care este metrul, dar şi la depăşirea ei prin deviaţie. El urmăreşte ritmul intern al manifestării sensului [17] prin construirea unei structuri de discurs originale care variază aceeaşi temă în diferitele sale moduri de realizare temporală, structura în

tablouri (Cimitirul Bunavestire, Flori de mucigai). Un discurs transgeneric în care se întîlneşte descripţia epică, apostrofa retorică, monologul meditativ, lamentoul elegiac, dialogul etc. După expresia poetului însuşi, acest ritm este "o fantezie interioară a tonului, un zigzag, un arabesc pe linia de ton".[18]

Punctul din care se ridică "a mia firimitură de ton" fiind infinit de mic, dar cuprinzînd în el "totul ca într-o sămînţă de fag: sutele de ani şi pădurea"[19], deci, timpul şi spaţiul în totalitatea lor. Iată cum prin ritmul înţeles ca actualizare a tonului şi a sensului, temporalitatea devine consubstanţială poeziei lui Arghezi şi-i atribuie specificitatea. Supus acesteia, timpul real (fizic şi psihologic) este divizat în "clipă", "oră" sau "ceas", nu ca momente ale psihologicului, deşi provocate de acesta, ci ca epifanii ale esenţei: undă luminoasă care prinde în mişcarea ei timpul lumii, momentul de timp care este omul şi limba ca manifestare a timpului (fenomenul este vizibil, cu deosebire, în elegiile şi psalmii arghezieni). Se creează, astfel, o cosmogonie argheziană al cărei centru este lumina luată ca element primordial. Fără ca etimonul poetic al creaţiei lui Arghezi să fie lumina, aşa cum se întîmplă la Blaga, sensul ei ultim pare să fie tot afirmarea omului ca undă luminoasă, staţionară în noroi, dar vorbind limbajul stelelor.

Fiind o calitate a lumii, limbajul uman este un domeniu absolut, un tot integrator, pare a ne spune poetul, un tot în care se confundă antinomiile lumii: lumina şi noroiul, materia şi spiritul, temporalitatea şi neantul, realul şi imaginarul.

După aceste consideraţii asupra gîndurilor lui Arghezi, care ţin mereu în atenţie retorica tradiţională ca artă de

compoziţie a discursului şi interoghează modul de funcţionare a acestui discurs în cunoaşterea umană, putem conchide că retorica argheziană se edifică pe discursul total permeabilizat la sens, un discurs "fabricat" ca ansamblu de relaţii în care orice element este un simbol al limbii lumii în întregul ei. Situată dincolo de genurile tradiţionale (Arghezi va încerca să golească şi proza de fabulă), această retorică tinde să dizolve tropologia într- un discurs care să vorbească în modul său propriu, topind figura în sintaxă, tratînd, aşa cum remarca G.Călinescu, imaginea ca o notă şi compunînd cu ea "ca în muzică, după o simetrie cu totul ideală, un sistem de urcuşuri şi căderi"[20], am spune noi, ale sensului.

Reflexia poetică şi lingvistică în interiorul sistemului poetic arghezian se dovedeşte a fi, deci, nu un simplu complement, ci structura însăşi, raţiunea lui. Creaţia şi teoria apar ca două nivele semantice ale acestui sistem unde gestul poetic se prelungeşte în meitaţia teoretică, iar exerciţiul teoretic fuzionează perfect cu expresia poetică.

Note

1. Vezi Tudor Arghezi, **Ars poetica**, Editura "Dacia", Cluj, 1974, p.81,82.

2. Vezi G.Călinescu, **Tudor Arghezi în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**, Bucureşti, 1982, p.808-819; Vladimir Streinu, **Tudor Arghezi: Cuvinte potrivite, Pagini de critică literară**, Bucureşti, 1969.

3. Vezi Tudor Arghezi, **Vers şi poezie, Ars poetica,** p.38-39.

4. Vezi Tudor Arghezi, **Literatura în special, Ars poetica,** p. 78.

5. Tudor Arghezi, **Despre cîteva lucruri ştiute,** ibid. p.146.

6. Vezi George Călinescu, **op.cit.,** p.816.

7. Vezi Tudor Arghezi, **Evenimentul, Ars poetica,** p.96.

8. Vezi Tudor Arghezi, **Vers şi poezie,** ibid.,p.38.

9. Vezi **id.**

10. Vezi **Vers şi poezie,** p.50.

11. Vezi **ibid.,** p.47.

12. Vezi G.Călinescu, **op.cit.** p.816.

13. Vezi **Ars poetica,** p.99.

14. Vezi **Scrisoare cu tibişirul,** p.81.

15. Vezi Pompiliu Constantinescu, **Un mare poet romantic, op.cit.**

16. Vezi **Dintr-un foişor,** p.190.

17. Vezi **Ibid.** p.190.

18. Vezi G.Călinescu, **op.cit.,**p.815.

III. FORME NARATIVE

AUTORUL ŞI PERSONAJUL NARATIV

"Apoi ultima pagină era citită, cartea era terminată. (...) Am fi vrut atît de mult să nu se termine cartea şi, dacă asta era cu neputinţă, să avem şi alte date despre acele personaje, să aflăm acum cîte ceva despre viaţa lor, să o trăim şi pe a noastră făcînd lucruri care să nu fie străine de iubirea pe care ele ne-o inspiraseră şi care ne lipsea dintr-o dată (...)" [1] - iată cu cîtă graţie consfinţeşte Proust prestigiul uneia dintre cele mai acaparatoare "prezenţe" ale prozei - **personajul**. Acestei prezenţe i se adaugă cu tot atîta pregnanţă **autorul** pe care cititorul obişnuit, dincolo de flaubertiana "doamna Bovary sînt eu", îl simte incorporat zonei personajului , putînd astfel gîndi la Anna Karenina cînd spune Tolstoi şi întrezărindu-l pe marele romancier atunci cînd pronunţă Anna Karenina. Există o îndreptăţire profundă în această atitudine "naivă" a cititorului, îndreptăţire pe care denudarea analitică a mecanismului prozei, întreprinsă de gramaticile narative moderne, n-o poate compromite, cel puţin în sensul ei ultim. Parcurgînd un roman sau o povestire, cititorul trăieşte miracolul creaţiei ca zidire de sine în alteritate, fiind gata el însuşi să participe la acest miracol prin atenţia şi iubirea pentru "făpturile" plăsmuite pe care, după expresia aceluiaşi Proust, le priveşte cu "ochii pierduţi" "ai celor ce se gîndesc la altceva" [2]. Şi această a doua ieşire din sine (de data aceasta, a cititorului) prin identificare cu personajul este comuniune provocată de limbă, ca formă a trăirii unice a omului real în corelaţia categoriilor **eu şi altul**. Intorcîndu-se spre "rădăcina" personajului ca

prezenţă poetică, Mihail Bahtin şi, apoi, Cesare Brandi văd în corelaţia amintită presupoziţia condiţiei estetice a autorului şi personajului[3], iar T.Todorov, generalizînd, afirmă în **Bakhtine et l'alterité** că, în afara unei teorii a **alterităţii**, creaţia artistică nu poate fi analizată.

Pentru discuţia pe care intenţionăm să o purtăm în legătură cu regimul personajului narativ, să reţinem din autorii amintiţi ideea că autorul şi opera lui pot fi priviţi ca ipostazieri ale lui "eu" şi "altul" (altceva) în temeiul structurii antropologice prime în care omul este divizat între interioritate şi exterioritate. Diviziune ce trebuie înţeleasă ca tensiune, iar nu ca diferenţă în care "eu" şi "tu" sînt "radical distincte, asimetrice"[4], de vreme ce eul interior participă la fiinţa exterioară în timp ce exterioritatea se afirmă în întregul fiinţei interioare a eului. Această adevărată "fiziologie a simţului intern"[5], pe care I. Kant o "descrie" ca stare funciară a eului de a-şi fi sieşi şi lumii, concomitent, interior şi exterior, devine premisa necesară a instituirii imaginii eului-autor şi a lumii lui. Proza şi, în special, romanul, oferă, aşa cum o demonstrează în mod convingător M.Bahtin, terenul desfăşurării unei gradaţii infinite a actualizării acestei premise la toate nivelele textului.

O primă funcţie a autorului, evidentă pentru orice tip de cititor, este aceea de a fi nucleul generativ al textului, purtătorul ultim al ideii lui. Ea este favorizată de poziţia exterioară a autorului în raport cu opera şi cu lumea, poziţie ce-i permite, pe de o parte, să se ipostazieze în contemplator obiectiv ce înţelege valoarea şi sensul lumii, pe de altă parte, să stabilească perspectiva proprie de informare a Ideii şi a eu-lui ca element constitutiv al formei artistice.

Momentul opţiunii pentru formă ca orizont uman în care se conturează posibilitatea apropierii eu-altul[6] este moment al afirmării autorului ca instanţă discursivă. Printr-un activism provocator, interogativ prin excelenţă, autorul vizează structura valorică a realităţii şi prin acesta devine subiectul unui enunţ nucleu generativ al discursului, în care autorul subiect al enunţului îşi va condensa dimensiunea lui gramatical-sintactică într-o "întîmplare".[7]

Cu prima propoziţie pe care o scrie, eul auctorial îşi exteriorizează poziţia prin întruchipări de raporturi logice şi obiectual semantice care alcătuiesc în totalitatea lor un proces de discursivizare-trans-formare. Prin discursivizare se pun în acelaşi plan sintagmatic universul povestirii în care fiinţele şi obiectele se mişcă după legile lor proprii şi universul lingvistic în care norme sintactice guvernează frazele, impunîndu-le o anumită ordine. De unde se poate deduce că eul auctorial ca centru de producere a discursului se instituie şi în perspectivă narativă originară ce impune o anume distribuţie, pe parcursul discursului, a figurilor, modalităţi specifice de creare a iluziei referenţiale prin **actorializare, spaţializare** şi **temporalizare.**[8] Acestei perspective narative i se adaugă, prin discursivizare, alte perspective, autorul continuînd, totuşi, să rămînă depozitarul întregii întîmplări, protagonistul ei adevărat, cu toate că el poate rămîne un emiţător fără chip, iar oscilaţiile graniţelor limbajului în care se situează eul pot să atingă valori din cele mai ample.

Importantă este, aşa cum remarca M.Bahtin, func ţia de fond discursiv pe care eul auctorial o îndeplineşte pentru alte discursuri, permiţînd acea refractare a limbajului în proză care-i conferă acesteia un caracter multilingv, dialogal.

În fine, eul auctorial este răspunzător de construirea semnului narativ pe care R.Barthes, Antonio Prieto şi autorii **Retoricii generale**[9] îl văd ca fiind un raport între povestirea care povesteşte (ea ţine prin natura ei de frază) şi povestea povestită.

Coroborînd funcţiile eului autorului expuse mai sus, vom putea face observaţia că acesta, în exerciţiul atualizării acestor funcţii, îşi este sieşi, concomitent, interior şi exterior. Constatarea poate fi verificată prin examinarea modalităţilor de actorializare, spaţializare şi temporalizare a imaginii autorului. Ca subiect narator, autorul este un actant care se plasează în afară, la marginea povestirii. Dar el poate fi personaj al propriei povestiri, situaţie în care se comportă de două ori ca actant (al povestirii- discurs şi al întîmplării). În această dublă calitate autorul se incorporează formei ca orice material al discursului şi propune o expresie exterioară a sinelui, concretizată în voce, corporalitate, gest, cuvînt propriu, imagine pentru sine şi pentru alţii (vezi imaginea autorului narator şi personaj în **Viaţa ca o pradă** de Marin Preda sau în **Un erou al timpului nostru** de M.I. Lermontov). Este aceasta o formă de obiectivare care pune la încercare cuvîntul şi figura vorbitorului, dar şi posibilităţile omului de a-şi trăi limitele şi de a exprima raportul eului exterior cu lumea care-l cuprinde.[10]

Dar, cum am mai spus, imaginea eului auctorial poate să nu fie o "prezenţă" evidentă a textului şi, deci, să rămînă ascunsă cititorului obişnuit, exact în momentele în care ea ar trebui să i se dezvăluie (momentul viziunii, povestirii, combinatoriei, selecţiei şi accentuării materialului etc.). Impresia de absenţă a autorului este intărită de modul specific in care

eul auctorial îşi creează propriul spaţiu şi timp care este cel al scriiturii[11] şi al textului ca alcătuire finită pe orizontala sintagmatică şi pe durata lecturii. În final ar trebui să spunem cu Bahtin că în orice tip de naraţiune autorul este o prezenţă ca "voce", care poate fi percepută în întreaga operă, intervenind chiar şi acolo unde auzim distinct alte voci.[12] "Vocea" autorului este o formă de întrupare a cuvîntului ce pare a nu urmări să creeze în mod evident iluzia referenţială.

Tipică pentru forma cuvîntului întruchipat este însă imaginea **personajului**. Numeroasele definiţii ce s-au dat **personajului** ca semn al textului atestă complexitatea regimului lui de fiinţare ca realitate estetică, precum şi dificultatea de a surprinde într-o formulă un fenomen de o mobilitate aşa de mare. Doar o descriere ar putea îngloba punctele de vedere care se completează şi-şi răspund, într-un spaţiu teoretic adecvat complexităţii obiectului.

Discuţia ar putea porni de la impresia vie pe care o avem, că personajul are o existenţă de-sine-stătătoare, într-atît de independent, încît numele lui, dincolo de operă, poate fi supus resemantizării şi simbolizării. Această impresie acută de "prezenţă" este un efect al relaţiei autor-personaj. Autorul îşi subliniază, prin diferite procedee, exteriorizarea spaţială, temporală, axiologică, semantică în raport cu personajul. Exterioritate ce-i permite autorului a-l vedea pe celălalt ca exterioritate-corporalitate în raporturi spaţiale şi temporale cu obiectele lumii, a-l include unor relaţii semantice ce pot depăşi zona lui de înţelegere şi comunicare. Cînd ne propune personajul ca prezenţă, autorul îl investeşte, de la prima lui apariţie în text, cu o dublă funcţie: de structurare şi de semnificare.

Poziţionarea anterioară în raport cu personajul îi impune autorului, (în ipostaza lui de autor pur şi simplu,apoi, în calitatea lui de narator,de martor sau de personaj) operaţia de in-formare spaţială şi temporală a acestuia ca "el" (altul). Acest el este definit de un orizont propriu şi de o anume capacitate de a stabili raporturi de vecinătate cu obiectele lumii şi cu alţi "el"[14].

"Orizontul" la care ne referim este o emanaţie a raportului dintre personaj şi obiectele lumii, văzute din interior. În spaţiul orizontului, lumea stă în faţa eroului ca selecţie de obiecte ale orientării cognitiv-etice în evenimentul deschis al existenţei, ca momente ale conştiinţei în acţiune. Prin aceasta personajul ni se relevă ca structură deschisă şi extensivă care incorporează exteriorul după criterii axiologice proprii şi după o capacitate intelectivă şi senzitivă înscrisă în el ca o pecete. În orizontul propriu, personajul nu poate fi decît subiect, o poziţie activă traducînd în act şi limbaj un punct de vedere şi o iniţiativă semantică prin care orizontul auctorial se refractă sub unghiuri care atestă multiple posibilităţi de relaţionare autor- personaj. Aceste posibilităţi includ atît identitatea cît şi opoziţia.

Pe de altă parte, tot exotopia auctorială devine prilej de "prezentare" a personajului ca obiect al lumii alături de alte obiecte cu care exteriorul personajului intră în relaţii de vecinătate. În acest caz, personajul se lasă privit şi analizat ca parte a unei structuri externe, plastice şi picturale, în care se asociază linii, culori, mase. Toate componentele acestei structuri: exterioritatea corporal- plastică umană, peisajul, mediul ca spaţialitate fizică intră în raporturi de vecinătate cu personajul, alcătuind împreună o spaţialitate

semnificată.[15]

Privită din perspectiva "orizontului", lumea externă i se propune personajului ca o valoare pe care el o pune la încercare prin faptă şi discurs propriu. Privită dinăuntrul naraţiunii, lumea exterioară îl cuprinde pe erou ca pe un obiect al ei (obiect exterior altor obiecte) pe care numai conştiinţa auctorială îl poate surprinde în totalitatea lui exterior-corporală. Eroul nu-şi poate percepe cu adevărat limitele proprii, din moment ce fundalul pe care se proiectează nu stă în raza privirii lui. El nu poate realiza întreaga semnificaţie a propriei lui dimensiuni spaţiale. Pentru a ni se face cunoscut dinspre exterior, personajul se obiectualizează în raport cu autorul, el devenind o imagine printre alte imagini de obiecte. Fenomenul poate fi observat chiar şi în acele proze care tind să se structureze numai pe optica personajului sau să ne prezinte personajul într-un discurs puternic dramatizat (vezi jurnalul literar, proza multiplu focalizată, momentele şi schiţele lui Caragiale etc.).

Condiţia de **subiect-obiect** a personajului narativ este şansa lui de a se construi pe sine dar şi de a fi unul din cei mai activi factori constructivi ai textului şi ai discursului narativizat. Încît întrebarea pe care şi-o pune T.Todorov, invocînd autoritatea lui Henry James: "Ce este un personaj dacă nu o determinare a acţiunii? Ce este acţiunea dacă nu o ilustrare a personajului?"[16] poate fi înţeleasă ca invitaţie la dialog, iar nu ca încercare de definiţie. Sau ea poate fi acceptată "restrictiv", ca o definiţie a personajului pentru cadrul povestirii care se povesteşte (ca totalitate a momentelor evenimenţiale).

Natura expoziţiei însăşi a personajului poate să solicite

o optică mai cuprinzătoare asupra specificităţii lui ca imagine şi ca funcţionalitate textuală. Expoziţia conţine in nuce toate funcţiile personajului, ea reprezentînd un index ce guvernează structura lui ulterioară.[17]

În perioade diverse, narativitatea şi-a elaborat maniere specifice de introducere şi dezvoltare a personajului. Există, astfel, formule "introductive" ample şi complete (descriptive, explicative sau de reprezentare) dar şi expoziţii de dimensiuni reduse, uneori pînă la "nume" sau la un simbol al generalităţii ("K","X"). Privită din alt unghi, formula iniţială a personajului este un index caracteriologic, (social, psihologic, ontic, metaforic sau mitologic). La aceasta s-ar putea adăuga modalitatea de a fi a indexului ca raport al formulei iniţiale cu semnificaţia finală şi contextuală a personajului: index conform cu adevărul personajului (vezi formulele balzaciene) şi index care intră în relaţie de opoziţie cu imaginea globală a personajului, opoziţie ce presupune anularea sensului valoric iniţial, prin devieri parodice (vezi maniera gogoliană de prezentare a personajului Cicikov), pe de o parte, şi recuperarea sensului valoric al personajului ignorat de formula iniţială minimalizatoare (vezi, la acelaşi Gogol, modul de introducere a personajului Akakii Akakievici), pe de altă parte. Cum se poate observa, personajul este o problemă ce se propune lectorului spre soluţionare. Această problemă implică descifrarea enigmei personajului care, fie că posedă dintru început regimul clar axiomatic, fie că se textualizează printr-o serie de necunoscute care-l completează, îl contrazic, îl reduc la absurd sau îl scot din propria lui logică (vezi procedeul bulgakovian de introducere şi dezvoltare a semnificaţiei personajului în "Roman teatral" sau complexitatea relaţiei for-

mulă inițială- sens global în cazul personajului proustian și joycean).

Probabil că aserțiunea lui Cesare Brandi, de esență aristotelică, după care semnul este "o parolă pe care personajul o poartă cu sine și care apare ca o condiție a oricărei acțiuni a lui"[18], este valabilă pentru proza realistă a secolului al XIX-lea, și surprinde doar un aspect al problemei. Cum o dovedește narațiunea de tip fantastic, parodic, absurd, unitatea personajului oscilează pe parcursul operei în modul pe care i-l prescrie dinamica generală a operei. Semnul inițial (în majoritatea cazurilor, numele)pare suficient pentru a desemna unitatea personajului, prin iterativitate. În această situație, semnul devine "mască", iar personajul însuși se instituie în tip de personaj-mască (vezi semnificația numelui în romanul cavaleresc, picaresc, parodic, satiric). Dar, cum observa I.Tînianov, și cum a demonstrat-o subtil într-o mitografie a personajului S.Battaglia[19], existența unității în semnul inițial face posibile cazurile cele mai frapante de încălcare a unității personajului, încălcări care, pe fondul unității, percepute sau presupuse, sînt citite ca echivalențe ale acesteia.

În special, proza secolului al XVIII-lea francez și întreaga proză a secolului XIX ne sugerează și, uneori, chiar ne arată, prin procedee proprii literaturii, că unitatea personajului (vezi Natașa Rostova, Anna Karenina, Ivan Karamazov , Emma Bovary etc.) este un semn de integrare dinamică, al cărei principiu organizator este punctul de vedere auctorial. Așa ne putem explica și cazurile de unitate a personajului ca necoincidență cu sine însuși (ca personaj), prin păstrarea poziției de exterioritate față de sine și, grație acesteia, prin

etalarea unui exces de viziune şi înţelegere care angajează deja nivelul auctorial.[20]

Dinamica unităţii personajului comportă mai multe aspecte ce solicită, în ultimă instanţă, şi o metodologie de abordare pe care literatura critică ne-o dezvăluie într-o complexitate impresionantă. Înţeleasă ca "serie de apariţii succesive ale unei persoane în limitele textului dat"[21], unitatea personajului se dezvăluie ca structurantă a textului pe dimensiunea lui sintagmatică. Ea este, de asemenea, şi constructoare a timpului şi a spaţiului discursului narativ. La nivelul sintagmatic, personajul este un semn sintactic printre alte semne şi-şi exercită funcţia de "mijloc auxiliar de clasificare şi ordonare a motivelor izolate", cum sublinia B.Tomaşevski [22].

Între formula personajului şi funcţia lui identificată de Tomaşevski, se interpun verigi ale motivelor (ca unităţi narative), secvenţe dramatizate care reprezintă alte personaje, ca şi intervenţiile auctoriale de natura cea mai diversă. Este îndreptăţit, atunci, T.Todorov să afirme că "personajul înseamnă o nouă intrigă" la nivelul evenimenţial şi că a vorbi de personaj nu înseamnă a vorbi de "coerenţă psihologică" sau de "descriere de caracter" [23].

Privit dinspre sfîrşitul textului, personajul se prezintă ca structură, ca un raport dinamic de elemente, aparţinînd propriului orizont cognitiv, psihologic, fatic şi verbal, ca şi altor orizonturi pentru care orizontul lui există ca referent (orizontul altor personaje, orizontul naratorului şi al autorului). Dinamica structurii personajului ne apare ca textuală prin excelenţă. Totuşi, personajul ca structură cu procedee proprii de mişcare dinspre o secvenţă spre alta, dinspre expoziţie

spre sfîrşit şi dinspre final spre momentul expozitiv este, pentru analist, ca şi pentru cititorul obişnuit, şi o realitate metatextuală.

Metatextualitatea personajului ne apare mai evidentă atunci cînd îl privim ca entitate ireductibilă la o situaţie particulară a propriei structuri. El este o entitate cu o semnificaţie simbolică extensivă. Extensia semnificaţiei personajului va însemna, în acest caz, nu atît productivitate semantică pentru propria devenire ca prezenţă a textului sau ca tipicitate, cît participare la semantica globală a operei şi proiectare de sine dincolo de operă, spre spaţiul universaliilor umane. Cînd reuşeşte să realizeze această ieşire din propria interioritate şi să depăşească situaţia de "componentă" a textului, personajul îşi pre-zice o eternă resemantizare (vezi "biografia" literară şi culturală a personajelor Don Juan, Don Quijote, Ulisse).

Dacă acceptăm acest moment al personajului, va trebui să considerăm că definiţia pe care o avansează T.Todorov: "personajul este o istorie virtuală care este istoria lui însuşi"[24] nu-l incorporează esenţei fenomenului ca atare. În schimb, definiţia generoasă pe care ne-o oferă S.Battaglia în **Mitografia personajului**, "ipostaziere a verosimilului şi probabilului"[25], e de natură să sugereze şi această deschidere semantică infinită a personajului.

Între aspectele pe care le presupune dinamica unităţii personajului nu în ultimul rînd poate fi invocat statutul lui de "voce", ca expresie a unui punct de vedere ideologic şi lingvistic. Acest statut a fost surprins de M.Bahtin în formulări teoretice profunde şi convingătoare şi în tot atît de excelente analize ale personajului ca producător de discurs

şi ca o "componentă stilistică a operei" [26].

Dacă personajul se lasă povestit, structurat, descris şi "manevrat" în intrările şi ieşirile lui din întîmplare şi naraţiune, el dispune şi de o autonomie enunţiativ-semantică prin care îşi construieşte (sau, cel puţin, ni se lasă impresia aceasta) ceea ce Bahtin numeşte "cîmpul" propriu,[27] un cîmp al interacţiunii cognitivului, faticului şi enunţiativului cu o rază de acţiune care îl centrează, dar îl şi difuzează. De fapt, cîmpul figurativizează personajul ca actant al unui reflexiv (în naraţiune) şi performativ (în dialog),[28] limbajul înscriindu-se, prin această figurativizare, alături de celelalte formule de recunoaştere (fizică, socială, moral-psihologică, caractero-logică), în semnul personajului.

Subliniat şi redus la ticuri de intonaţie lexicali sau de alt gen, limbajul poate deveni o mască a personajului (vezi masca lexicală[29] a lui Akakii Akakievici sau a unor personaje din **Suflete moarte**, **O scrisoare pierdută**, **O noapte furtunoasă**). Masca-limbaj pare să fie, cu precădere, o construcţie a naraţiunii cu focalizare externă în care personajul este obiectualizat de cuvîntul auctorial. În majoritatea cazurilor, autorul antrenează după sine o serie de conştiinţe străine, faţă de care se situează la o distanţă variabilă, propunînd, prin aceasta, diferite strategii narative, combinaţii de discursuri de o mare variaţie.

Adaptarea naraţiunii la punctul de vedere al unuia sau al altuia din personaje realizează figura personajului-narator. În această situaţie, limbajul personajului funcţionează ca gen în limbajul autorului sau al altui narator. El este anunţat ca atare de formule narative ale "zicerii" sau dezvoltat dintr-o replică a limbajului reprezentat.

Formaliştii ruşi B.Eichenbaum, B.Tomaşevski, ca şi poeticianul V.Vinogradov s-au ocupat mult de un aspect al limbajului personajului, pe care l-au numit "skaz" şi care, în accepţia lor, este deopotrivă procedeu narativ (de focalizare şi de instituire a modalităţii) şi procedeu stilistic şi compoziţional de discursivizare a oralităţii şi de structurare a compoziţiei pe dominanta eului care narează şi se etalează pe sine ca manieră de vorbire.

"Skazul" ne oferă, poate, cazul cel mai evident de autonomie a limbajului personajului în discursul narativ. El ne apare ca vorbire directă, orientată în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a poziţiei semantice a vorbitorului, eliberat de tutela auctorială. Dar şi în acest caz, aşa cum sublinia M.Bahtin, limbajul personajului este "discursul altuia în limbajul altuia",[30] chiar dacă fundalul auctorial este doar presupus. Şi aceasta pentru că esenţa discursului narativ este de a fi discurs cu doi locutori şi cu două intenţii: intenţia directă a personajului şi cea refractată a naratorului sau/şi a autorului.

Refracţia va fi provocată de procedee multiple de introducere şi modelare a limbajului personajului în discursul autorului, aceste procedee definind şi formele gramaticale ale discursului direct şi indirect. Stilistica limbajului narativ a invocat de mult timp aceste două forme ale discursului. Gramaticile narative de provenienţă franceză sau italiană, precum şi aşa-numita stilistică sociologică a romanului, elaborată de M.Bahtin, aprofundînd funcţiile discursului direct şi indirect, au subliniat că cele două forme discursive nu apar în stare pură niciodată. Discursul direct şi indirect se manifestă ca două modalităţi figurative ale poziţiei

spaţiale şi axiologice auctoriale faţă de lumea reprezentată, precum şi ca procedee de deschidere a structurii semantice spre noi posibile zone semantice, prin jocul frontierelor limbajelor. Acest joc obiectivează personalitatea lingvistică a locutorului-personaj prin "disimulare" sau prin parodiere.

În contextul imaginii autorului, vorbirea personajului dobîndeşte valoare obiectual nemijlocită, îndeosebi în secvenţele dialogate, în care cuvîntul eroului pare a se desprinde de cuvîntul auctorial pentru a se orienta spre cuvîntul altui personaj ca expresie de sine şi ca participant la un sens particularizat de începutul şi de sfîrşitul dialogului. Pe de altă parte, cuvîntul dialogat este prolog pentru o altă secvenţă a discursului auctorial, momentul lor de incidenţă putînd fi marcat de identificarea discursului autorului cu vorbirea personajului, de asimilarea acesteia din urmă în sistemul auctorial de înţelegere şi de accentuare. Dar acest moment poate primi diferenţieri stilistice atît de frapante, încît limbajul personajului este perceput ca gen intercalat în limbajul autorului sau al naratorului. În primele două ipostaze, limbajul personajului tinde spre dezobiectualizare, el devenind purtător parţial al ideilor autorului. În această situaţie e posibil şi ca autorul să se transforme în purtător al ideilor eroului (vezi, în acest sens, modul de textualizare a limbajului prinţului Andrei Bolkonski, Levin, Oblomov sau Petrini).

Limbajul personajului se poate institui şi în spaţiu al raportului dintre doi sau mai mulţi purtători de cuvînt (raporturi înscrise totuşi pe fundalul discursului auctorial) sau în zonă de expresie a raportului locutorului faţă de propriile enunţuri. Pentru această situaţie M.Bahtin distinge limba-

jul cu orientări diferite (în forma povestirii la persoana I în stilul parodiei, în forma cuvîntului eroului parodiat) şi **limbajul străin oglindit** (polemică lăuntrică, confesiune de coloratură polemică, dialogul disimulat).

Dar toată această diversitate în ipostazierea personajului ca locutor nu ne poate face să pierdem din vedere faptul că ea este inclusă în conştiinţa unică a autorului şi că se refractă în formele generale ale povestirii lui [31], care, tocmai prin aceasta, devine mediu de rezonanţă a sensurilor particulare şi de actualizare a sensului global al operei.

De aici putem deduce că natura şi sensul semnului personajului nu pot fi înţelese în afara semnului autorului, ca generoasă intenţie de cuprindere a "lumilor" umane, cărora spaţiul auctorial unic le oferă şansa unor existenţe într-un regim de nobilă egalitate.

NOTE

1. Vezi M.Proust, **Zile de lectură**. În **Eseuri**, Bucureşti, 1981,p.31,32.

2. Vezi **ibid.**

3. Vezi M.Bahtin, **Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatel'nosti.** În "Voprosî literaturî", Nr.12, 1978, **Plan dorabotki knighi "Problemî poetiki Dostoevskogo"**. În "Kontekst" 1976, Moskva, 1977. **Probleme de literatură şi estetică**, Bucureşti, 1982. Vezi şi comentariile lui T.Todorov privitoare la problema "alterităţii" în accepţia bahtiniană din **Bakhtine**

et l'alterité în "Poétique", nov. 1979, Nr.40; Cesare Brandi, **Teoria generală a criticii**, Bucureşti, 1985. Vezi şi Claude Blum, **La peinture du moi et l'écriture inachevée** în "Poétique", 53, 1983.

4. Vezi T.Todorov, **op.cit.** p.504.

5. Vezi I.Kant, **Critica raţiunii pure**, Bucureşti, 1969, p.313.

6. Vezi R.Barthes, **Le degré zero de l'écriture**, Paris, 1953; Cesare Brandi, **Teoria generală a criticii**, Bucureşti, 1985.

7. Vezi Cesare Brandi, **op.cit.** p. 177.

8. Vezi A.J.Greimas, J.Courtés, **Dictionaire raisonné de la théorie du langage**. În **Semiotika**, Moskva, 1983, p.524.

9. Vezi R.Barthes, **Introduction a l'analyse structurale du récit**; Antonio Prieto, **Morfologia de la novella**. În **Semiotika**, Moskva, 1983.

10. Vezi M.Bahtin, **Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatelînosti**. În "Voprosî literaturî", 12, 1978, **Problemele poeticii lui Dostoievski**, Bucureşti, 1970, **Plan dorabotki knighi " Plan dorabotki knighi "Problemy poetiki Dostoevskogo"**. În "Kontekst" 1976, Moskva, 1977.

11. Vezi Julia Kristeva, **Recherches pour une sémanalyse**, Paris, 1969., p.76.

12. Vezi M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, Bucureşti, 1983. **Problemî avtora i put' pisatelia**. În "Kontest" 1977, Moskva, 1978; R. Barthes, **Le degré zero de l'écriture**. În **Semiotika**, Moskva, 1983.

13. Vezi M.Bahtin, **Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatelnosti**, p.309; Vezi şi T.Todorov, **Bahtin et l'alterité**, **La conquête de l'Amerique**, Paris, 1982.

14. Vezi M.Bahtin, Id., p.309; V.V.Vinogradov, **Problema fundamentală a teoriei limbajului poetic**. În **Ce este literatura ?**, Bucureşti, 1983.

15. Vezi M.Bahtin, **op.cit.**,; G.Genette, **Figuri**, Bucureşti, 1978, p.144.

16. Vezi T.Todorov, **Poétique de la prose**, Paris, 1971. (Capit. **Les hommes - récits**, p.78).

17. Vezi L.Ghinsburg, **O literaturnom gheroe**, Leningrad, 1979; I.Tînianov, **Dostoievski şi gogol**. În **Ce este literatura?**; Philippe hamon, **Pour un statut semiologique du peronnage**. În **Poétique du récit**, Paris, 1977.

18. Vezi F.Brandi, **op.cit.**, p.234.

19. Vezi C.I.Tînianov, **Faptul literar** şi **Noţiunea de construcţie**. În **Ce este literatura?**; S.Battaglia **Mitografia personajului**, Bucureşti, 1976.

20. Vezi M.Bahtin, **Plan dorabotki knighi "Problemî poetiki Dostoevskogo"**, p.314.

21. Vezi L.Ghinzburg, **O literaturnom gheroe**, p. 89.

22. Vezi B.Tomasevski, **Teoria literaturii. Poetica**, Bucureşti, 1973, p.277.

23. Vezi T.Todorov, **Poétique de la prose**, Paris, 1971, p.82.

24. Vezi S.Battaglia, **op.cit.**, p.9.

25. Vezi T.Todorov, **Poétique de la prose**, p.82.

26. Vezi M.Bahtin, **Problemele poeticii lui Dostoievski; Probleme de literatură şi estetică.** Vezi şi T.Todorov, **Littérature et signification**, Paris, 1967; G.Genette, **Figures III.**

27. Vezi M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, p.175.

28. Vezi T.Todorov, **Litérature et signification**, Paris, 1967.

29. Vezi I.Tînianov, **Dostoievski şi Gogol. În Ce este literatura?**, p.48.

30. Vezi M.Bahtin, **Probleme de literatură şi estetică**, p.185.

31. Vezi V.V.Vinogradov, **Problema fundamentală a teoriei limbajului poetic**. În **Ce este literatura? Şcoala formală rusă**, p.55.

"FATA CĂPITANULUI" ÎNTRE POVESTE ŞI METAFORĂ

În plin travaliu la romanul în versuri **Evghenii Oneghin**, Puşkin se gîndeşte la o formă romanescă în proză, eliberată de perspectiva eului auctorial şi de coabitarea acestuia cu personajul. Dar calea spre această formă s-a dovedit nelesnicioasă chiar pentru un artist de talia lui. De fapt, marele scriitor nu avea de învins atît reflexele creatoare ale liricului pur care a fost, cît rezistenţa limbii ruse literare, neacomodate încă la exigenţele pe care el însuşi le impunea prozei încă din anul 1822: "precizie şi lapidaritate" [1]. Corespondenţa lungilor ani de exil, ca şi notele şi comentariile literare din aceeaşi perioadă, au fost pentru Puşkin un bun exerciţiu de acordare a stilului la exactitatea gîndului şi a obiectului. Dar atunci cînd, în 1827, începe să scrie romanul **Arapul lui Petru cel Mare**, el constată că există elemente de naratologie care îi scapă. Va fi contribuit la abandonarea acestei scrieri, de altfel, valoroasei, şi senzaţia că, deşi plasată în epoca lui Petru cel Mare, acţiunea acestui prim roman în proză aducea cu sine prea mult material autobiografic. Dar şi senzaţia că Petru I - dătătorul de legi şi de cultură - nu poate fi deocamdată decît pretext pentru o formă de poem istoric şi filozofic pe care nu va întîrzia să o dea prin **Poltava** (1828) şi **Călăreţul de aramă** (1834). Proiectele de a scrie un roman istoric în care trecutul să fie surprins "dinăuntru" vor trebui să mai aştepte. Pînă atunci Puşkin îşi va forma stilul de prozator în **Povestirile lui Belkin** din 1830, o proză de subtilă natură parodică în forma skazului, şi în **Dama de pică** din 1833, o povestire cu subiect con-

temporan, în care narativul se converteşte în simbolic. Toate aceste "încercări" luate laolaltă tot nu par a fi deajuns pentru aflarea personajului exemplar care să poarte prin meandrele unui text narativ de mare întindere o semnificaţie ce-l preocupă obsedant pe Puşkin după publicarea dramei **Boris Godunov**: legea individului la incidenţa ei cu legea istoriei. Culegînd intens cîntece populare lirice şi epice în perioada exilului de la Mihailovskoe (1824-1826), precum şi în călătoria lui spre Arzrum din 1829, Puşkin întrevede un model al personajului căutat în imaginea folclorică a lui Stenka Razin. Dar el nu se opreşte la acest model poate tocmai pentru că îl percepe în planul poeticului pur. Aureola de idealitate cu care cîntăreţul popular a învăluit această figură a istoriei ruse se dovedeşte a fi un obstacol greu de surmontat pentru cel ce ar dori să construiască dimensiunea istoricului din "ceea ce se vede" [2], cum se va exprima Puşkin mai tîrziu în consideraţiile lui pe marginea romanelor lui Walter Scott. Îl va reţine mai curînd figura lui Pugaciov care, deşi e tot atît de frecventă în creaţia poporului, nu pare a fi încremenită în dimensiunea definitivă a idealităţii. Amestecul de cruzime şi de generozitate, de primitivism şi de înţelepciune, de curaj şi de slăbiciune, de banalitate şi de măreţie, cu care memoria poporului a investit pe acest provocator de dezordine, incendii şi măceluri, îi sugerează lui Puşkin o dinamică existenţială convenabilă pentru povestea despre om şi lupta lui cu destinul, pe care ar dori să ne-o spună.

Pentru a afla "ceea ce s-a văzut" şi ceea ce s-ar putea vedea într-un viitor roman, Puşkin răscoleşte arhivele, cercetează memoria supravieţuitorilor răscoalei lui Pugaciov din 1772-1774, precum şi locurile peste care a trecut cel mai

mare război ţărănesc din Rusia. Înarmat cu toate datele pe care le-a înregistrat memoria lui fenomenală şi disciplina strictă a informaţiei documentare, el scrie în 1834 **Istoria răscoalei lui Pugaciov**. **Istoria** aceasta este un tribut acordat literaturii documentare, aşa cum va fi şi **Istoria lui Petru**, începută în 1835 şi rămasă neterminată.

Cele două **Istorii** demonstrează că pe marele scriitor îl preocupă concomitent două aspecte ale istoriei: istoria în legea progresului şi a impunerii legii suprapersonale (Petru) şi istoria ca tulburare a acestei legi în momentul cînd ea nu se mai întîlneşte cu măsura şi cu dreptul moral funciar al individului la demnitate (Pugaciov). Dacă în poemul **Călăreţul de aramă** din 1834 cele două legi sînt ţinute în cumpănă de autoritatea istorică şi morală a lui Petru I, în **Boris Godunov** autoritatea suprapersonalului, intrată în hibris prin crimă, cere cu necesitate tulburarea echilibrului şi apariţia unui "uzurpator" sau a unui "dublu" al regalităţii. Întocmai acesta îi pare lui Puşkin a fi sensul celor întîmplate în timpul răscoalei conduse de Pugaciov sub Ecaterina a II-a. Şi dacă acest sens a fost cu intenţie adînc îngropat sub informaţia documentară din **Istoria răscoalei lui Pugaciov**, în 1836, în romanul **Fata căpitanului**, el va fi făcut evident prin însuşi modul de tratare a materialului şi a personajelor istorice.

Ceea ce a fost "văzut" de autorul scrierilor istorice se cere a fi privit acum cu ochiul interior al poetului ce va căuta în cele consemnate povestea vieţii. Pentru a scrie povestea vieţii, Puşkin va apela la "însemnările de familie"[3] care refuză în mod declarat să prindă în ţesătura lor ceea ce "cade în sarcina istoriei"[4]. Însemnările formează cadrul naraţiunii, re-

ductibil la "fata căpitanului" cu istoria ei de dragoste. Acest cadru va prilejui aducerea în spaţiul poveştii de familie a istoriei mari, prin relaţia de binefacere şi răsplată dintre Pugaciov şi Griniov, autorul însemnărilor şi protagonistul primei istorii.

Forma însemnărilor - a jurnalului - care pare a reduce rolul autorului la acela de "redactor", de altfel, declarat în finalul romanului, - e doar aparent factorul care hotărăşte fizionomia operei. În realitate, prin motto-urile, titulatura capitolelor şi inserţia de texte populare, modalitatea narativă din **Fata căpitanului** nu aparţine strategiei unui povestitor naiv cum este Griniov, ci autorului-redactor care instituie un joc al intertextualităţii cu adevărat definitoriu pentru semnificaţia şi structura întîmplărilor şi a personajelor. Acest joc însă nu impietează asupra simplităţii textului romanului care, după părerea lui P.Merimée, "mai simplu de atît nu putea fi"[5].

Osatura textului romanului **Fata căpitanului** pare a nu fi constituită din avatarurile iubirii dintre doi tineri, ci din întîlnirile providenţiale dintre Griniov (autorul memoriilor şi eroul istoriei de iubire) şi Pugaciov. Aceste întîlniri modifică, ducînd spre tradiţionalul **happy end**, întîmplările iubirii, dar, în acelaşi timp, deschid textul spre semnificaţii noi ale confruntării dintre datorie şi revoltă, dintre tot ceea ce în viaţă se petrece sub zodia "călduţului" şi ceea ce se luminează violent la flacăra sufletului. Întîlnirile dintre Griniov şi Pugaciov sînt patru la număr şi se distribuie simetric în economia textului (două - sub zodia execuţiei, două în vacarmul orgiei). Ele pot fi înţelese ca trepte ale configurării unei metafore "in extenso", prin care Pugaciov poate fi perceput

ca imagine dublu identificată: "călăuză" sau "tată de suflet" pentru Griniov şi pentru toată Rusia ţărănească şi "uzurpator", "incendiator", pentru Rusia statală. În aceasta imagine dihotomică, paternitatea este afirmată, dar şi contrazisă de cruzimea şi de inconştienţa personajului.

Asupra acestei neobişnuite funcţii structurante şi de semnificaţie a personajului Pugaciov ne previne visul profetic al tînărului Griniov din capitolul II al romanului, intitulat semnificativ **Călăuza**. Ivit în plin viscol ce ameninţă să rătăcească drumul tînărului pornit pe drumul vieţii, Pugaciov deschide în roman un timp al crizei şi un spaţiu al tuturor metamorfozelor posibile. În "criză" este nu numai timpul istoric ce intră în roman odată cu Pugaciov, dar şi viaţa personajului însuşi care, la prima sa apariţie, ni se arată ca o realitate ambivalentă. Astfel, pe fondul viscolului care amestecă totul, Pugaciov "trebuie să fie ori lup, ori om"[6], apropierea de călători eliminînd însă această disjuncţie şi deschizînd posibilitatea lui "şi lup, şi om". Prin visul lui Griniov, această apropiere oferă semnele întreitei apariţii a răsculatului: ca tată al inimii, ca uzurpator al regalităţii şi ca ucigaş: "Se făcea (...) că am îngenunchiat şi mi-am aţintit privirea spre bolnav. Şi ce-am văzut? În loc de tata, în pat sta culcat un mujic cu barbă neagră care mă privea vesel. M-am întors nedumerit spre mama.

- Ce-nseamnă asta? Acest om nu e tatăl meu. Cum să cer binecuvîntarea unui mujic?

- E tot una, Petruşa - mi-a răspuns mama. E naşul tău. Sărută-i mîna şi lasă-l să te blagoslovească!

Eu n-am vrut. Mujicul sări din pat, îşi înşfăcă toporul de la spate şi începu să izbească în toate părţile. Voiam să

fug... şi nu reuşeam. Încăperea se umplu de cadavre; mă împiedicam de ele, lunecam prin băltoace de sînge...

- Nu te teme. Vino să te blagoslovesc... mă chema mujicul fioros, cu glas blînd.

M-a cuprins groaza, nedumerirea... şi m-am trezit".[7]. (s.n.)

În acest fragment este dată "in nuce" evoluţia raporturilor dintre Griniov şi Pugaciov, dar şi dimensiunea carnavalescă în care Puşkin va proiecta evenimentele sîngeroase ce au neliniştit atît de mult spiritul împărătesei Ecaterina a II-a care-şi pusese cugetul la adăpostul raţionalismului iluminist. Falsa încoronare, jocul de-a viaţa de Curte, deghizarea în purpură şi aur, parodierea audienţelor de curte şi a milosteniei împărăteşti prin favoruri în moşii, funcţii şi bani - toate acestea, săvîrşite de Pugaciov, pun sub semnul relativităţii vesele (marcate de rîs, ocară, orgii) imuabilitatea puterii lumeşti. Şi jocul acesta cu mii de participanţi pare a se face pentru ca Pugaciov să-i dea tînărului Griniov lecţia despre cea mai aleasă relaţie dintre oameni - lecţia generozităţii necondiţionate.

Lecţia se dă fără ostentaţie, fără ca măcar cel care o oferă să fie cît de cît conştient de exemplaritatea gestului său. Ea se desfăşoară pe scena mare a evenimentelor istorice şi are ca protagonişti nu un vîrstnic şi un începător în ale vieţii (cum ar recomanda-o vîrsta şi experienţa eroilor), ci doi oameni aparţinînd unor tipuri diferite de educaţie, deprinderi, gîndire, unor clase sociale care ar trebui să-i opună şi să-i despartă. Ofiţerul în armata ţarinei şi ocnaşul fugar ar trebui, în logica istoriei, să se mişte spre orizonturi opuse şi să facă din spînzurătoare, incendii, sînge şi secure semne ale

unei ireconciliabile confruntări. În realitate, contradicţia dintre acţiunile distructive ale lui Pugaciov şi esenţa lui umană pune sub semnul neverosimilului faptele istorisite cuminte de naratorul Griniov şi atestate de istorie. "Adevărat" este "fiorul poetic" pe care-l încearcă eroul în faţa enigmei psihologice pe care i-o propune fiecare întîlnire cu "banditul": neverosimila îngemănare în "unu" a răufăcătorului şi a puritîţii sufleteşti. Acestui fior, pe care-l preia, în surdină, vocea autorului- redactor, i se abandonează întreg textul puşkinian, care, cum remarca Marina Ţvetaeva, e de esenţa "celei mai pure poezii".[8] Senzaţia de "poezie" este generată nu numai de "sălbatica desăvîrşire" a existenţei lui Pugaciov la marginea abisului (sub secure şi ştreang), dar şi de întîlnirea a doi oameni în esenţa fiinţei lor care ţine de "copilărie": o copilărie a vîrstei şi a necunoaşterii la Griniov şi o copilărie funciară la Pugaciov. În temeiul acestei comune copilării devine posibilă lecţia de generozitate despre care vorbeam şi care, după părerea noastră, constituie semnificaţia majoră a acestui roman istoric.

Eroii - Griniov şi Pugaciov - trăiesc această lecţie într-o complicitate doar de ei ştiută şi înţeleasă, comuniune marcată în text de sintagme-simboluri "intime", de replici (cojocul din blană de iepure, paharul de rachiu, "după plată şi răsplată", "ţin minte paharul de rachiu şi cojocul de blană de iepure") precum şi de gesturi ("făcîndu-mi cu ochiul", "i-a făcut semn din cap, din capul care, după o clipă, însîngerat şi fără viaţă, era arătat norodului"). În spaţiul acestei complicităţi încape şi nedumerirea, şi groaza, şi mila, şi admiraţia, toate resimţite de eroi ca "urme" ale unei providenţe ce se relevă pentru a-i uni, în ciuda raţiunii pen-

tru care ei acţionează şi vorbesc în realitatea existenţei lor: "-Dar un viteaz nu poate izbuti? Parcă Grişa Otrepiev n-a domnit în vechime?" (Pugaciov): "-Ascultă! Am să-ţi spun tot adevărul. Judecă: pot să recunosc eu că eşti împărat? (...) dacă mi se va da ordin să merg împotriva ta, n-o să am încotro şi mă voi duce..."[9] (Griniov).

Conştiinţa subiectivă a libertăţii, provocarea pe care Pugaciov o aruncă destinului cu acel "fie ce-o fi" ce implică preţul vieţii pentru îndrăzneala de a vrea se opune necesităţii de linişte şi de ordine, pentru care există statul, armata, cetăţile pe care le asediază răsculaţii, şi, apoi, însuşi tînărul ofiţer Griniov. Întîlnirea dintre aceste două necesităţi naşte spaţiul poveştii, depănate cu obiectivitate într-o tonalitate potolită ce contrastează cu ritmul alert al succesiunii evenimentelor. Frazarea lapidară şi alertă reţine semne textuale neutrale, aproape pur informaţionale. Dar ritmul abrupt al dispunerii acestor semne induce o nelinişte care nu ţine de senzaţionalul posibilităţii încoronării unui mujic (încoronarea, de fapt, înfăptuindu-se în timpul ideal al dorinţei gloatei) sau de jertfa pe care această încoronare o cere. Marea aşteptare spre care romanul **Fata căpitanului** îşi poartă cititorul vizează evoluţia poveştii întîlnirii a doi oameni, făcuţi să se înţeleagă. Între cei doi tineri protagonişti se interpune trădarea, cruzimea, meschinăria, sălbăticia gloatei setoase de sînge. Ei singuri nu se schimbă Griniov - în gîndul cinstei şi al respectului jurămîntului depus, Pugaciov - în generozitatea şi neostenita lui nevoie de iubire. Dincolo de prietenia lui Griniov şi a lui Pugaciov - zarea stepei care absoarbe timpul accelerat al evenimentelor, spînzurătorile, asediile şi retragerile armatelor duşmane, Pe-

tersburgul cu imaginea minimalizată a Curţii şi a ţarinei. Orizontul îndepărtat cuprinde în sine toate aceste semne ale unui real istoric, pentru a reţine sugestia poetică a întîlnirii în infinit dintre mujicul răsculat şi nobilul care trebuie să-l prindă şi să-l predea călăului. Disponibilitatea pentru copilărie a acestor doi "duşmani" fiind ea însăşi infinită, ceea ce în acţiunile lor trebuie să se înscrie, în logica adversităţii se transformă în premisă de pură umanitate care echilibrează tabloul sîngeros al răscoalei din secolul al XVIII-lea rusesc.

"Zarea", dublată de spaţiul deschis al hanului, al ospeţelor şi al "drumului mare", mută întîmplările din cadrul îngust al poveştii cu început (întîlnirea lui Griniov cu Pugaciov pe viscol) şi sfîrşit (execuţia lui Pugaciov la care asistă tînărul Griniov) în timpul "bătrîn" al legendei şi al cîntecului popular. În acest timp, construit prin subtila consonanţă dintre textul poveştii şi epigrafele ce însoţesc fiecare capitol al romanului, "pedeapsa" în istorie a uzurpatorului şi a "banditului" se transformă în apoteoză a curajului de a trăi în libertate.

În această convertire a sensului un rol major îl are imaginea lui Pugaciov care-şi subordonează dinamica subiectului şi structura narativă prin ambivalenţa lui funciară, personajul prilejuind şi conotaţiile intertextuale semnalate. Se poate astfel observa că secvenţele de subiect din capitolele II (**Călăuza**), VI(**Răscoala lui Pugaciov**), VII(**Asaltul**), VIII(**Un musafir nepoftit**), XI(**În slobozia răsculaţilor**), XII(**Orfana**), XIV(**Judecata**), fără a devia vizibil de la tonalitatea generală a narării lui Griniov, obiectivă, uşor arhaizantă şi lentă, se contaminează de un anume patos al iubirii şi groazei ce emană din motto-urile însoţitoare.

Relaţia intertextuală merge nu numai dinspre motto spre textul poveştii, dar şi pe orizontala epigrafelor. Constatăm astfel raportul de contrast dintre tonalitatea desuetă, uşor romanţioasă a epigrafelor ce însoţesc secvenţele istoriei de iubire dintre Griniov şi Maşa Mironova, "fata căpitanului", (epigrafele acestea sînt alese de Puşkin din texte aparţinînd autorilor ruşi din secolul al XVIII-lea, între care Kneajnin şi Heraskov) şi tonalitatea tragică de un lirism viril a citatelor-motto la secvenţele privind răzmeriţa şi simbolul ei - Pugaciov. Acest contrast descifrat la nivelul epigrafelor anulează semnificaţia idilică a poveştii-cadru, implicînd-o spaţiului tragic al confruntării dintre om şi destinul său. Spre această semnificaţie se mişcă numeroasele fragmente de cîntec popular, zicătorile şi oraţia de nuntă. Aceste texte populare transmit "Ce povestesc bătrînii" şi consumă cu întrebarea pe care Pugaciov şi-o pune sieşi, atunci cînd discută cu Griniov: "-Atunci, cine sînt eu, după părerea ta?". Textul popular din epigraf anticipează răspunsul la întrebare prin repetarea imaginii voinicului şi a inevitabilei lui morţi. Ca replică, în textul poveştii se înscrie răspunsul tînărului ofiţer: " - Dumnezeu ştie! Însă oricine ai fi, joci o carte periculoasă!", precum şi răspunsul pe care Pugaciov şi-l dă sieşi: "voi urma cum am început. Cine ştie? Poate că izbutesc! (...) Mai bine să beau o dată sînge viu pînă mă satur, iar pe urmă...ce-o da dumnezeu"[10].

Cu acest radicalism al său, Pugaciov oferă un "ospăţ pe timp de ciumă" - un ospăt al cutezanţei şi al voinţei de a ieşi din limitele impuse de lege, cu sentimentul viu al ispăşirii ce va să vină şi a necesităţii ca el, însetatul de "sînge proaspăt", de zbor al voinţei, să străbată liber drumul final al calvarului.

în logica acestui sfîrşit pe care şi-l cunoaşte: "Pentru mine nu mai este iertare", Pugaciov acţionează cu adevărat ca un om liber ce iartă şi dăruie viaţa unui rival în temeiul credinţei populare că binele cu bine se plăteşte, indiferent de situaţia în care te poate aduce viaţa. Rîsul şi vorba lui cu tîlc, uneori într-un limbaj esopic, atestă aceeaşi deprindere de a fi liber faţă de oricare situaţie a existenţei, inclusiv faţă de ideea morţii lui iminente pe care o însoţeşte cu un suprem gest de recunoaştere a binelui în salutul adresat lui Griniov, cu cîteva clipe înainte de execuţie.

În acest patos al provocării absolutului, Pugaciov se întîlneşte cu eroii **Micilor tragedii** sau ai prozelor scurte de după 1830, înscriindu-se într- un topos al creaţiei puşkiniene devenit simbol: "ospăţ pe timp de ciumă". Dimensiunea simbolică a personajului converteşte narativitatea la metaforic, fără a tulbura legitatea textuală a romanului prin procedee ţinînd de liric.

Note

1. Vezi A.S.Puşkin, **O proze.** În **Polnoe sobranie socinenii v X-i tomah**, "Nauka", Moskva, 1964, vol. VII, p.15.
2. Vezi A.S.Puşkin, **O romanah Valtera Scotta**, VII, p.529.
3. Vezi A.S.Puşkin, **Fata căpitanului.** În A.S.Puşkin **Opere alese**, "Cartea rusă", 1954, vol.II,p.508.
4. Vezi **Ibid.**

5. Vezi P.Merimée, **Alexandr Puşkin.** În P.Merimée, **Stat'i o russkih pisateliah**, Moskva, 1958, p.38.

6. Vezi **Fata căpitanului, op.cit.**, p.444-445.

7. Vezi **Id.** p.447.

8. Vezi Marina Ţvetaeva, **Moi Puşkin**, Moskva, 1981, p.106.

9. Vezi **Fata căpitanului**, p.497-498.

10. Vezi **Fata căpitanului**, p.521-522.

GOGOL DESPRE GOGOL SAU NARAŢIUNEA CA SPOVEDANIE

În cea de a treia decadă a secolului nostru, Paul Valéry - şi poate nu numai el, - opta pentru o istorie a literaturii în care să nu figureze nici un nume de autor. Admiţînd că o asemenea istorie literară este posibilă, şi chiar indicată, rămîne să dovedim că ea este şi cea mai bună. Pentru aceasta ar trebui să acceptăm, din capul locului, că devenirea spiritului se produce din sine, în sine şi pentru sine, că momentele lui de răscruce nu au nevoie de numele celor care le-au prilejuit, esenţial fiind că s-a ajuns la ele, iar nu cum s-a ajuns. Nimic mai la îndemînă dacă ne menţinem doar în logica protectoare şi liniştitoare a ideii. Dar destinul unui Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Eminescu, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Esenin ne scoate în afara acestei logici, avertizîndu-ne că angajarea dramatică în actul creaţiei semnifică nu numai afirmarea unei valori estetice, ci şi instituirea unui moment al devenirii fiinţei şi al cunoaşterii de sine, de nerealizat fără suflul fiinţei individuale, fără suişurile şi coborîşurile conştiinţei ei. Exemplară, deci, pentru condiţia umană şi pentru literatură ca expresie şi ipostază a acesteia va fi nu numai opera, ci şi conştiinţa şi viaţa care au născut-o. Adevărul acesta este cu deosebire evident cînd ne gîndim la artişti ca cei amintiţi mai sus, la numele lor pe care nu ştim cu ce l-ar putea înlocui o istorie a literaturii ca aceea preconizată de Valéry.

"Nu găsesc că e rău să mă frămînt şi să ard în văzul tuturor din dorinţa de a mă perfecţiona" - mărturisea Gogol cu cîţiva ani înaintea sfîrşitului. Adăugînd acestei mărturii întrebarea: "Oare scriitorul nu este şi el om?", el nu urmărea

să justifice neputinţa şi sterilitatea anilor care au urmat după tipărirea primului volum al romanului "Suflete moarte" în 1842, aşa cum credeau contemporanii şi cum crede Lucian Raicu,[1] autorul uneia din cele mai bune cărţi care s-au scris pînă acum în literatura română despre opera gogoliană. Enunţînd propoziţiile de mai sus şi altele asemenea lor, Gogol încearcă să inaugureze o perspectivă de înţelegere a propriei opere şi a propriului destin prin incorporarea lor în spaţii depăşind condiţia strictă a literaturii. Acestea sînt spaţii tutelate de problema dramei creatorului şi, în ultimă instanţă, de drama omului. Spre aceasta îl conduce nu o vanitate deşartă, ci conştiinţa că, prin creaţie şi apoi prin reflexul creaţiei, existenţa lui a atins problemele ultime ale vieţii şi artei.

Gogol a început prin a dori să existe exclusiv ca artist. El a construit apriori imaginea acestui artist şi a ambiţionat să-i supună nu numai un destin de creator, ci şi o viaţă de om. Vrînd să fie înainte de toate oglindă clară şi pură care să strîngă în apele ei cele mai neînsemnate detalii ale lucrurilor şi mişcării lor, Gogol îşi propune o viaţă de continuă purificare şi penitenţă, în opinia lui o viaţă aptă de a absorbi lumea la modul total. Aviditatea lui de informaţii trezeşte în contemporani o spaimă mistică, lasă, la nivelul contactului uman, impresia de fals şi răceală. A.A.Ivanov, autorul tabloului "Hristos arătîndu-se mulţimii", care i-a stat mult timp aproape în perioada romană, surprinde tocmai această postură de spectator a lui Gogol, deschizîndu-se lumii numai pentru a primi: "Putea să dea celui în suferinţă gîndul, rugăciunea, zborul aprins al inimii, dar pe sine nu s-a dăruit niciodată".

Pentru a-şi conserva claritatea, Gogol are nevoie de depărtare şi de îndepărtare. Actul firesc al comportamentului său va fi fuga de evenimente, eschiva în faţa solicitărilor lumii. O nelinişte a schimbării, tentaţia irepresibilă spre smulgere şi mişcare îl poartă prin Rusia, apoi dintr-un oraş al Europei în altul, în căutarea unui loc care, prin investitura lui de sacralitate, să-i asigure păstrarea potenţei creatoare pe care o crede devreme primejduită. În anul 1837 scriitorul se opreşte la Roma. Aşa început perioada de fericită simbioză cu oraşul pe care l-a regăsit în lumina sudului, după ce ani la rînd îl purtase în imaginaţie prin Petersburgul mohorît. Din "minunata depărtare" a oraşului etern, Gogol contemplă şi creează lumea înfricoşătoare a "sufletelor moarte". Italia şi Ucraina, copilăria şi creaţia se întîlnesc într-un climat sufletesc plin de graţie şi de echilibru, liber de spaima în faţa golului abisal al existenţei şi vulnerabilităţii omului.

Curînd însă, peisajul închipuit sau real al Romei, bucuria pură a creaţiei eliberatoare nu mai satisfac. De dincolo de operă îl privesc ochii plini de aşteptare ai Rusiei, iar sentimentul părăsirii şi trădării devine tot mai acut. Părăsire şi trădare a ce ? Gogol n-o ştie clar, dar îşi simte vinovăţia încă în perioada fericită a redactării capodoperei.

Incapabil de a fixa realităţii locul cuvenit în propria lui viaţă, temător de proporţiile pe care le-ar putea lua instinctul, tentaţia lucrurilor şi a frumuseţii, Gogol respinge orice atingere nedorită a lumii. Asumarea totală şi exclusivă a condiţiei de creator îl va pune în faţa unor dileme ce se vor dovedi fertile pentru operă, dar fatale creatorului.

Construindu-şi opera prin inaugurarea unui tip de gîndire care examinează îndreptăţirea adîncă a lucrurilor, care ex-

perimentează limitele libertăţii umane, situaţia paradoxală şi scandaloasă a celui care, în numele tuturor, îşi asumă valorile umane fundamentale, în sfîrşit, punînd sub semnul întrebării eficacitatea şi consistenţa cuvîntului, legitimitatea artei în faţa vieţii, Gogol avansează în lumea paradoxului şi a Penefiinţei. Lume regeneratoare pentru mulţi alţi artişti. Pentru Gogol, însă, întîlnirea cu nefiinţa, nesusţinută de credinţa fermă în raţiunea de a fi a artei, sau de orgoliul titanic al creatorului, va însemna începutul stării de ne-creaţie, în planul literaturii, dar nu şi în cel al gîndirii.

"Nu aş putea afirma, sus şi tare, că meseria de scriitor este domeniul meu de activitate" - scria el, pe bună dreptate, în **Spovedania unui scriitor** din 1847. După **Suflete moarte,** Gogol nu se mai poate regăsi în actul creaţiei, şi, cu atît mai puţin, în "meseria de scriitor". Sentimentul crescînd al culpei în faţa lumii şi vieţii îl scoate din imaginea pe care şi-o făcuse despre sine ca scriitor şi, o dată cu aceasta, îl lipseşte de certitudinea propriei identităţi. Începe perioada chinuitoare de căutare a identităţii de sine prin distanţarea de operă, prin meditaţia asupra consecinţelor geniului în plan individual şi social. Nu e de mirare că ruperea, uneori brutală, de operă îl aruncă în deznădejde şi pustiire, într-o tragică pierdere de sine care-i situează destinul la limita condiţiei umane.

De bună seamă, împlinirea acestui destin a fost favorizată şi de o anume instabilitate psihică. Exegeze de prestigiu cu intenţii de sondare psihanalitică a operei şi vieţii lui Gogol, aparţinînd lui A.Grigoriev, D.S.Merejkovski, Otto Kaus[2] vizează straniul, misticul, anormalul, ca atribute ţinînd deopotrivă de elementul cauzal (psihologia gogoliană) şi de re

flexul acestuia (transpunerea în creaţie). Dar absolutizarea acestui punct de vedere conferă lucrărilor respective logică şi unitate, iar nu aplicaţie la obiect. Gogol însuşi, conştient de extraordinarul situaţiei sale, prevenea asupra posibilităţii de a nu fi înţeles: "Autorului a început să i se spună de la obraz că a înnebunit şi i s-au prescris pînă şi reţete pentru vindecare" - comentează el cu amară ironie în 1847.

În momente ca acestea poate este de preferat tăcerea lui Rimbaud. Dar Gogol nu poate să tacă din mai multe motive, între care sănătatea mintală pare a avea un rol periferic.

Gogol nu ţine la demnitatea lui de scriitor, pentru că tocmai acestă demnitate ar putea să ascundă un gol. Scriitorul simte nevoia imperioasă de dialog cu ţara şi nici un considerent nu i-o poate reprima. I se pare important, în pofida riscului la care se expune, să caute, împreună cu alţii, temeiurile adînci ale creaţiei trecute şi ale necreaţiei prezente, să ducă aceste căutări pînă la ultima lor limită.

"Nu găsesc că e rău să mă frămînt şi să ard în văzul tuturor" - iată rezumate aici motivele teribilului examen de sine care rareori a stins culmi atît de înalte ca la Gogol. Renunţînd la bucuria consolatoare a scrisului, convins fiind că acesta îl pune la un adăpost nemeritat şi păcătos de adevărurile mari ale vieţii, el se aduce pe sine în văzul tuturor în spovedanii delirante şi zguduitoare.

Privită mai atent, această perioadă de ruptură în planul creaţiei literare îşi relevă unitatea de profunzime cu perioada de maximă actualizare a forţei creatoare. Gogol - adolescent şi matur - este prins în egală măsură de sentimentul mistic al angajării, de ideea jertfei de sine prin creaţie: "am simţit întodeauna că voi fi unul din participanţii la marea cauză

a binelui, că fără mine nu se poate". Participare înţeleasă ca o căutare a adevărului moral în adevărul artei. Pentru creatorul **"Povestirilor din Petersburg"** şi al romanului **"Suflete moarte"**, adevărul acesta va fi descoperirea omului pierdut în lucruri şi fantome ale dorinţelor, a omului atras fatal de veşnicul cerc al neantului şi stăpînit permanent de demonul mediocrităţii. Dar directeţea tăioasă a acestei revelaţii a nonsensului îl înspăimîntă pe Gogol.

Întrebîndu-se dacă este îndreptăţit să vină cu o viziune pur energetică a existenţei, scriitorul va încerca să confere un alt sens acestei participări la cauza binelui. Volumul al doilea din **Suflete moarte** urma să surprindă omul în ipostazele de maximă nobleţe şi împlinire a fiinţei lui în spiritul creştin. Însă această tentativă gogoliană de a elibera omul din mozaicul halucinant al relaţiilor eşuează. În 1852, cu cîteva zile înainte de moarte, scriitorul arde cel de al doilea volum al **Sufletelor moarte**, pentru că, după cum singur mărturiseşte, n-a izbutit să afle "ceea ce era necesar" pentru noul sens al participării lui la cauza binelui.

Conştient că n-a sosit încă momentul unei noi opere, Gogol se arată pe sine spunînd: "iată omul". Sinceritatea nemaivăzută a expunerii de sine, umilitatea şi cutezanţa cu care Gogol înţelege să se considere om ca toţi oamenii, om nu numai întru nimicnicie, dar şi întru suferinţă şi sfîşiere lăuntrică, uimesc şi indignează opinia publică. Sub acest semn, începe dialogul scriitorului cu ţara, luînd însă aspecte la care el se aştepta cel mai puţin. Dar ce aştepta Gogol de la acest dialog?

A stat întotdeauna în firea autorului **Sufletelor moarte** impulsul de a-şi raporta genialitatea la o autoritate tute-

lară. În tinereţe această autoritate absolută este întruchipată de Puşkin, poetul-model, idealul de frumuseţe umană: "O, Puşkin, Puşkin! Ce vis frumos mi-a fost dat să văd în viaţă!" - va exclama Gogol la moartea marelui poet. Invocarea de mai sus a spiritului puşkinian, ca şi scrisorile ocazionate de moartea poetului, traduc nevoia imperioasă de a se verifica prin autoritatea morală şi artistică a celui prin care i s-a relevat propriul geniu. Ele mai transmit şi singurătatea şi deruta scriitorului care, obişnuit cu dialogul, nu-şi mai află interlocutorul dorit. Şi iată-l pe acest Gogol în derută autor al **Paginilor alese din corespondenţa cu prietenii** şi semnatar al **Spovedaniei**. Din punctul lui de vedere, şi **Paginile alese** şi **Spovedania** sînt destinate a restabili legătura vie cu viaţa prin documentul-mărturie. Dar receptarea **Paginilor alese**, mai ales, a dovedit că Gogol a comis o eroare în evaluarea semnificaţiei dialogului său epistolar cu oameni atît de mulţi şi atît de diverşi. Eroarea acestor ultime scrieri nu stă în pasiunea cu care scriitorul afirmă conştiinţa de formator şi de eliberator al omului şi nici în exaltarea imaginii omului-Hristos, aşa cum crede V.S. Belinski. Înaintea lui Gogol numeroşi artişti s-au revendicat de la funcţia messianică a artei, după Gogol, marele roman rus s-a nutrit din ideea şi imaginea omului-dumnezeu. Eroarea fatală pe care a comis-o Gogol în ultimii ani ai vieţii vine din credinţa lui că autoritatea absolută a geniului poate fi echivalată cu autoritatea colectivităţii.

Gogol a început prin a dori să existe exclusiv ca artist şi a sfîrşit căutîndu-se pe sine ca om în mulţime: "Iată omul!". Ieşirea plină de curaj în văzul tuturor primeşte replica scandalului, **auto-da-fé-ul** literar nemilos este întîmpinat cu sus-

piciune şi indignare. În vacarmul de voci şi replici ale bunului simţ, logica celui crezut nebun capătă o inumană putere de previziune şi de viaţă. Nimeni din cei chemaţi să asculte şi să dea un răspuns, nici măcar Belinski, nu înţelege că spovedania gogoliană, trufaşă şi umilă, este cerută nu numai de voinţa de purificare şi autocunoaştere a autorului, ci şi de fiinţa poporului rus care-şi găseşte în ea una din ipostazele sale fundamentale. Privită din această perspectivă, perioada de criză din viaţa lui Gogol nu mai poate fi considerată sterilă. Negăsind răspuns la întrebările care-l frămîntau, răspuns în planul creaţiei, scriitorul se dedică în întregime morţii. Dar înfrîngerea insului va semnifica triumful omului şi al ideii. Căci, dacă examinăm cu atenţie literatura de după Gogol, sîntem nevoiţi ca la binecunoscuta propoziţie dostoievskiană: "Noi toţi am ieşit din "Mantaua" lui Gogol" să adăugăm, gîndindu-ne la creaţia literară şi filozofică postdostoievskiană: şi din criza şi ne-creaţia lui.

Note

1. Vezi Lucian Raicu, **Gogol sau fantasticul banalităţii**, Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
2. Vezi A.Grigoriev, **N.V.Gogol i ego "Perepiska s druziami"**, vip.8, Moskova, 1916; D.S.Merejkovski, **Lermontov. Gogol**, S. Pb. 1911; Otto Kaus, **Der Fall Gogol**, Munchen, 1912.

LEV TOLSTOI ŞI POETICA ROMANULUI

Înainte de a se concretiza în retorici şi poetici ale romanului, atît de caracteristice fizionomiei literare şi critice a veacului nostru, spiritul teoretic s-a exercitat în chiar procesul de autodefinire şi devenire a genului romanesc ca atare. După o îndelungă existenţă în umbra altor genuri, în secolul al XIX-lea romanul s-a constituit în cel de "al patrulea gen literar" (M.Bahtin) tocmai datorită faptului că şi-a incorporat la nivelul construcţiei şi structurii conştiinţa de sine ca gen, căutările unei strategii retorice specifice care să creeze iluzia de totalitate şi să includă în operă viziunea cititorului asupra lumii fictive pe care o propune. Astfel, cu fiecare mare roman, genul romanesc îşi recunoaşte şi legiferează condiţia de libertate şi complexitate extremă, oferind retoricii şi poeticii nu numai argumentul practic al existenţei sale, dar şi o seamă de propoziţii de riguroasă coerenţă teoretică ce se cer ordonate într-o gramatică a genului. Lucru demn de subliniat, gramatica genului romanesc îşi datorează existenţa romancierilor înşişi care au gîndit-o şi formulat-o într-unul sau altul din capitolele ei, atunci cînd au simţit nevoia să-şi explice opera sau cînd au meditat asupra condiţiei romanului în general. Intervenţiile programatice ale romancierilor, atît de frecvente în secolul nostru, nu lipsesc nici la creatorii aşa-zisului roman clasic, îndeosebi la aceia care fac trecerea spre romanul modern şi care au conştiinţa acestei treceri.

S-a remarcat în repetate rînduri că romancierul L.N.Tolstoi, alături de Flaubert, H.James, Dostoievski, anunţă o nouă estetică a romanului, dar mai puţin cunoscut este aportul lui la înţelegerea şi expresia teoretică a acestei estetici,

aport sincron cu cel al lui H.James sau Joyce şi care modifică opinia, atît de des întîlnită, că abia secolul XX concepe romanul în termenii unor categorii formale. Corespondenţa, jurnalul, notele, prefeţele lui Tolstoi la propriile romane atestă interesul lui constant pentru cîteva din aceste categorii, între care, în mod semnificativ, se detaşează noţiunile de **structură** şi **construcţie narativă**.

Deplasarea interesului scriitorului şi teoreticianului dinspre tramă şi personaj spre tehnica narativă şi diversele ei aspecte poate fi considerată reflex al atmosferei spirituale caracteristice celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, dar este necesar şi firesc a o privi în continuarea unor tradiţii naţionale, ilustrate de Puşkin, Lermontov, Gogol. Tolstoi însuşi se recunoaşte în descendenţa acestei tradiţii care i se oferă nu numai în modelul operei ("Evghenii Oneghin", "Un erou al timpului nostru", "Suflete moarte"), dar şi în modelul conceptual al speciei: "roman liber", "formă liberă".

Preluînd sugestiile pe care tradiţia rusă i le oferă pe aceste două căi şi coroborîndu-le cu impulsurile teoretice care-i parvin de la numeroasele studii de poetică şi estetică consultate, L.N.Tolstoi va dezvolta o adevărată retorică a romanului vizînd cele trei momente fundamentale ale fiinţării lui: creaţia, opera şi receptarea.

Punctul de plecare în configurarea acestei estetici îl va constitui încercarea de a stabili statutul generic al romanului **"Război şi pace"** prin raportarea lui la două sisteme de referinţă: romanul clasic european şi romanul liber rus. Prefaţa nepublicată la romanul amintit rezumă aceste căutări în expresii memorabile care probează o autentică conştiinţă a formelor: "În general, noi, ruşii, nu ştim să

scriem romane în forma în care sînt ele cunoscute în Europa, aşa că ceea ce vă propun eu nu este o poveste; nu veţi întîlni nici o idee anume, nu vi se demonstrează nimic şi nici nu vi se prezintă un eveniment; e şi mai impropriu să numim acest gen de operă roman, cu o expoziţie sau un deznodămînt fericit sau nefericit, pentru care vi se solicită un interes sporit, dar care de fapt ucide rostul naraţiunii".[1]

Definirea prin negaţie a romanului "Război şi pace" (nu este o poveste, nu relatează un eveniment, nu este roman cu expoziţie şi deznodămînt) subînţelege cîteva aspecte ale tehnicii romaneşti la care Tolstoi va reveni mai tîrziu.

Renunţînd la structura închisă şi la descrierile clare şi directe pe care le impun o intrigă bine construită şi evoluţia eroului de tip clasic, romanul tolstoian se instituie într-o formă liberă a cărei unitate este asigurată de un factor mult mai suplu şi mai profund decît intriga sau subiectul. Acest factor unificator pe care l-a pus în evidenţă şi Puşkin în **Evghenii Oneghin** va fi punctul de vedere al autorului pe care Tolstoi îl înţelege ca **perspectivă etică şi filosofică** asupra realului înfăţişat: "unitatea poziţiei autorului faţă de obiect"[2] şi ca perspectivă narativă ce ordonează materialul epic, conferindu-i sensul viziunii.

Astfel, această forţă formativă pe care Tolstoi o mai desemnează cu termenii "implicare", "focalizare", "focar"- "focus" este considerată calitate intrinsecă a romanului ce-i conferă acestuia statutul de model dinstinctiv al operei individuale.

Dincolo de unele comentarii ale criticii şi de ceea ce ne-ar putea face să credem Tolstoi însuşi prin cîteva din intervenţiile sale declarat moralizatoare şi religioase,

adoptarea punctului de vedere unic în roman nu are menirea de a explicita concepţiile moral-filosofice ale autorului, ci de a solicita strategia retorică cea mai adecvată subiectivităţii care-şi oferă corelatul obiectiv al formei. Considerînd că absenţa sau rezolvarea defectuoasă a acestui aspect tehnic fundamental impietează asupra unităţii operei, ca şi asupra receptării semnificaţiei ei: "implicarea lui (autorului) se reschimbă neîncetat: cînd ne prezintă urîtul ca frumos, cînd recunoaşte că urîtul este urît şi frumosul este frumos, cînd sare de la o poziţie la alta. Iar acest lucru pulverizează temeiul însuşi al impresiei artistice, acea charpante pe care aceasta se bazează"[3], Tolstoi nu optează pentru un tezism în literatură, ci încorporează, de fapt, noţiunii de structură literară problematica etică şi viziunea cititorului asupra lumii ficţionale.

O primă funcţie a tehnicii punctului de vedere se arată a fi selectarea materialului real care urmează să servească construcţiei operei. Detaşîndu-se în mod polemic de principiul naturalist al desprinderii "feliei de viaţă" prin riguroasă şi exactă observare a realului, precum şi de "totalitarismul" cuprinderii lumii, anunţat de romantici, romancierul rus propune selectarea unor aspecte eterogene şi, uneori, insignifiante ale realului (vezi paginile expozitive la "Război şi pace", analizele pe care le face romanelor şi povestirilor lui Maupassant sau povestirilor lui Cehov), care, structurate de viziunea auctorială, refac imaginea nefinitului şi nerezolvatului din om şi viaţă. În acest sens, constatăm că personajul ca fenomen real cu însuşiri social- tipice şi individual-caracterologice bine definite îl interesează pe Tolstoi mai puţin decît "caracterul scenelor, popoarelor sau natura"[4]. Această predilecţie explică ponderea pe care o capătă în ro-

manul tolstoian tipul de naraţiune- prezentare în raport cu nararea evenimentelor.

Convertirea materialului epic, a "conţinutului extern", la sensul profund al viziunii care este considerată "conţinut intern", necesită inventarea unei structuri, a "arhitecturii" sau "construcţiei" care să dea iluzia vieţii însăşi. Cînd şi-a pus întrebarea cum anume se poate crea o asemenea structură, Tolstoi s-a întîlnit deja cu problema modului narativ pe care o va discuta în cîteva din aspectele ei.

Înainte de toate se va impune atenţiei lui noţiunea de "distanţă" în raport cu realitatea prezentată. Detaşarea de obiect pe care, în 1857, o semnalează ca modalitate de a conferi acestuia veridicitate: "Nu judeca, este un principiu profund valabil în artă: povesteşte, prezintă, dar nu judeca"[5], nu este echivalentă cu principiul stendhalian al reflectării în oglindă şi nici cu impersonalismul flaubertian. Detaşarea tolstoiană presupune, într-adevăr, naraţiunea obiectivă şi omniscientă, dar, pentru că singurul punct de vedere acceptat este cel al naratorului creditabil (autorul) ale cărui emoţii şi judecăţi, după cum am văzut, sînt integrate structurii, obiectivitatea nu exclude implicarea. Din această cauză, structura narativă însăşi i se prezintă lui Tolstoi ca echilibru tensionat între implicare şi detaşare: "e bine cînd autorul se situează în afara obiectului, dar s-o facă în mod imperceptibil, astfel încît să te întrebi neîncetat dacă este subiectiv sau obiectiv"[6].

În acelaşi context al meditaţiei asupra modalităţii, Tolstoi sugerează existenţa unei legături fireşti între alegerea distanţei, naraţiunea obiectivă şi un anumit tip de discurs. Alegerea poziţiei echidistante faţă de realităţile prezentate,

asociată cu asumarea omniscienței și identității auctoriale, cere cu necesitate tipul de discurs narativizat în cadrul căruia autorul **Annei Karenina** distinge între narațiunea propriu zisă ("rasskazîvai" - "povestește") și descriere ("izobrajai" - "prezintă").

Refuzul declarat de a-și construi romanul pe fabulă, eveniment sau erou atrage după sine sporirea funcțiilor narative ale descrierii. Fără a deveni factor structurant exclusiv ca în "noul roman" francez, descrierea (vizînd locul, timpul, personajele, obiectele) își adaugă la funcțiile explicativ-informativă, simbolică și de retardare a narațiunii, funcția de modificator al naturii spațiului romanesc [7]. Descoperind și captînd exterioritatea din multiple unghiuri de refracție, spațiul romanesc tolstoian se instituie într-o formațiune mozaicală ale cărei părți componente își păstrează individualitatea semantică: "Am încercat să procedez astfel încît fiecare detaliu al operei să suscite interes în sine" [8], dar în același timp se includ într-un lanț de conexiuni generatoare de metasens: "În tot, sau aproape în tot ce am scris, am fost condus de nevoia de a aduna idei, de a le lega între ele pentru a mă exprima pe mine (...) este imposibil să exprimi principiul acestei înlănțuiri direct în cuvinte; o poți face doar mediat, adică descriind prin cuvinte imagini, acțiuni, situații" [9].

Aplicat cu suplețe și, în același timp, cu rigoare, principiul conexiunilor aduce în același plan privirea autorului și pe aceea a personajului, asigurînd , pe orizontală, o suprafață supusă voinței unice de construcție a autorului, iar pe verticală - configurarea unei mulțimi infinite între care se stabilesc raporturi dialogale cu o respirație mult mai largă decît rapor-

turile dintre replicile dialogului compoziţional. Deşi aceste lumi se supun voinţei unice de construcţie a autorului, faptul nu îndreptăţeşte raportarea categorică de către Bahtin a romanului tolstoian la tipul de roman monologic.[10]

Filtrarea imaginilor prin conştiinţa personajelor, devenite, uneori, purtătoare ale propriului lor cuvînt, cu semnificaţie directă (cum se întîmplă în unele scene cu Andrei Bolkonski, Platon Karataev, Levin sau Anna Karenina) sparge tiparele naraţiunii de tip monologic şi, prin aceasta, contrar opiniei lui M.Bahtin -despre importanţa ei exclusiv tematică, ea dobîndeşte funcţii formative. Desprinderea conştiinţei eroului de cea a instanţei auctoriale şi manifestarea ei în propriul cuvînt e de natură să anuleze caracterul categoric al multcirculatei opoziţii Tolstoi (exponent al romanului monologic) - Dostoievski (creator al romanului polifonic) şi să-i plaseze pe ambii romancieri în zona polimorfismului narativ.

Necesitatea de a conexa elemente eterogene în unitatea construcţiei, de a înainta spre sensul viziunii printr-un material imens îi relevă lui Tolstoi importanţa procedeelor, care stabilesc relaţii structurale între părţi şi în acelaşi timp semnalează aceste relaţii. Fără a cădea în formalism, romancierul rus constată că sensul este o emanaţie a scriiturii ca atare, că pe măsură ce materialul se in-formează, se naşte şi sensul: "Dacă puteţi nara ceea ce doriţi să prezentaţi în drama dumneavoastră, înseamnă că nu mai are nici un rost să scrieţi această dramă".[11]

Cu privire la procesul de in-formare caracteristic romanului, el semnalează că trecerea de la non-verbal (timp, spaţiu, caractere, gesturi, obiecte, acţiuni) la verbal (ţesătura

lingvistică a textului) se face prin intermediul figurilor narative sau al factorilor de structură (povestirea, descrierea, personajul, intriga): "Înlănţuirea însăşi nu se bazează pe o anume idee (aşa cred), ci pe cu totul altceva, şi nu se poate exprima direct principiul acestei înlănţuiri" [12].

Această constatare implică ideea că, în comparaţie cu lirica, romanul operează cu unităţi minime care depăşesc cuvîntul, fraza sau oricare formaţiune lingvistică, fie ea cît de întinsă şi că, deci, condiţia cuvîntului în roman diferă de cea a cuvîntului în lirică.

Fără a se ocupa în mod special de problema discursului romanesc, Tolstoi surprinde poziţia lui de suprafaţă în cadrul compoziţiei şi cîteva din funcţiile lui specifice: de a numi,comunica, exprima, orientîndu-se după obiect în mod direct, de a crea unităţile narative minimale şi de a le reuni într-o structură unică. În sfîrşit, romancierul identifică funcţia discursului romanesc de a institui o reţea lingvistică plană, omogenă stilistic, care să capteze semnificaţiile nivelelor de profunzime şi să le transmită cititorului. În consecinţă, travaliul stilistic asupra cuvîntului după principiul adevărului şi exactităţii: "oricît de straniu vi se pare, artisticul pretinde o exactitate care este mai mare decît aceea a ştiinţei"[13] va fi înţeles ca acţiune în vederea obţinerii unei scriituri izbutite, iar nu frumoase. Izbîndă însemnînd, în primul rînd, accesibilitate maximă pentru cititor la semnificaţie, la viziunea autorului: "Pentru a realiza această perfecţiune, şi fiecare scriitor vizează perfecţiunea, cred că se poate folosi un singur mijloc: să-ţi faci o idee clară şi personală despre mintea, calităţile şi năzuinţele posibilului cititor" [14].

Incluzînd în retorica romanului actul receptării şi optînd pentru o strategie narativă care să-l ajute pe posibilul cititor să accepte perspectiva naratorului creditabil asupra realităţii, Tolstoi se detaşează de elitarismul estetizant promovat de numeroase curente literare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX şi afirmă tipul de roman vizionar care nu abdică de la aspiraţiile umaniste de totdeauna ale literaturii. În acelaşi timp, marele romancier oferă un comentariu adecvat propriei opere şi propune un model de lectură a prozei, angajînd metode şi principii pe care le vom regăsi la formaliştii ruşi şi apoi în poetica şi retorica ultimelor decenii.

NOTE

1. Vezi L.N.Tolstoi, **Predislovie k "Voine i miru" (cernovoe)**, 1867, În L.N.Tolstoi, **O literature**, Moskva, p.112. În continuare, citãm după acelaşi volum.

2. Vezi L.N.Tolstoi, **Predislovie k Socineniam G. de Maupassant**, 1897, p. 287.

3. Vezi **Predislovie k Socineniam G. de Maupassant**, p.286.

4. Vezi **Iz dnevnika**, iiul', 1876, p.33.

5. Vezi **Iz dnevnika 29 marta/10 aprelia 1857**, p.41.

6. Vezi **Iz dnevnika iiul' 1876**, p.33.

7. Vezi Tudor Olteanu, **Morfologia romanului european**, Univers, Bucureşti, 1978, p.384.

8. Vezi L.N.Tolstoi, **Predislovie k "Voine i miru" (cernovoe)**, 1867. În **op.cit.**, p. 112.

9. Vezi L.N.Tolstoi **N.N.Strahovu, 23 aprelia, 1876**, p.115.

10. Vezi Mihail Bahtin, **Problemele poeticii lui Dostoievski**, p.78.

11. Vezi L.N.Tolstoi, **P.D. Golohvastovu 6/10 sentiabria, 1875**, p.151.

12. Vezi **N.N.Strahovu, 23 aprelia, 1876**, p.155.

13. Vezi **L.Semionovu, 6 iiunia 1907**, p.592.

14. Vezi L.N.Tolstoi, **Detstvvo. Vtoraia redacţia "K citateliam" (Otrîvok)**, p.9.

FUNCŢII ALE EPIGRAFULUI ÎN "ANNA KARENINA"

Cînd în 1873 Tolstoi îi comunica lui N.Strahov gîndurile pe care i le-a trezit lectura lui Puşkin, el recunoştea a fi fost impresionat de modalitatea ex abrupto de abordare a naraţiunii pe care o descoperea în **Povestirile lui Belkin,** dar mai ales în fragmentul de proză **Oaspeţii se adunau la vilă** (1828-1830). Critica de specialitate a invocat această mărturie a romancierului atunci cînd s-a ocupat de genealogia romanului **Anna Karenina**, ca şi de problematica pe care, pe bună dreptate, o pune în continuarea romanului **Evghenii Oneghin**, al cărui final deschis va fi descifrat nu numai în fragmentul amintit, dar şi în textul **In colţul unei mici piaţete** (1830-1831). Şi dacă Tolstoi va scrie mai tîrziu că "Cehov, ca şi Puşkin, a împins înainte forma", dar că, în schimb, în opera lui Cehov "conţinut, ca şi la Puşkin, nu există"[1], aceasta pare o întîmplare. În realitate, Tolstoi nu a beneficiat numai de lecţia formală a marelui înaintaş, ci şi de patosul etic al muzei puşkiniene, de multiplele întrebări pe care opera primului mare poet rus şi le punea în legătură cu personalitatea umană la incidenţa ei cu istoria şi cu tainica lege a vieţii. Între interogaţiile esenţiale care străbat creaţia puşkiniană, desigur un loc privilegiat îl ocupă problema în ce măsură relaţia din cadrul cuplului este edificatoare pentru ceea ce sîntem, problemă pe care Puşkin a atins-o în **Evghenii Oneghin** şi pe care Tolstoi o va pune în centrul cîtorva din capodoperele sale. În scrisoarea amintită mai sus autorul **Annei Karenina** nota: "Numai divinului Puşkin pe care l-am luat în mînă din întîmplare şi l-am recitit în

întregime cu un entuziasm pe care nu l-am mai încercat, numai lui trebuie să-i mulţumesc." (s.n.). Să observăm că Tolstoi l-a citit (sau re-citit) pe Puşkin **în întregime**, ceea ce ar presupune că în 1873, data cînd notează cele de mai sus, lui nu i- a putut scăpa poezia **Cînd tinereţea ţi-e pătată** din 1829, deşi despre acest poem el nu vorbeşte în mod special nicăieri. Dar ni se pare că tocmai acest text liric, publicat în timpul vieţii poetului şi reluat în toate ediţiile de **Opere**, atestă cel mai pregnant filiaţia de idei şi de "situaţii narative" dintre Tolstoi şi marele poet:

Cînd tinereţea ţi-e pătată
De a mulţimii clevetire,
Iar strîmba lumii **judecată**
Îţi ia şi dreptul la cinstire,

În mijlocul pestriţei gloate
Eu singur **chinul** ţi-l aud,
Cu vane rugi, îndelungate,
Implor pe idolul cel crud.

Dar lumea...N-am nici o putere
Să schimb ce-a hotărît, căci ea
Pedeapsa relelor n-o cere
Ci tăinuirea lor o vrea.

Şi dragostea-i înfumurată,
Şi prefăcuta împilare
Tot demne de dispreţ se-arată;
Tu gata fii pentru **iertare**.

Şi nu sorbi otrava. Lasă
Strălucitorul tău alai,
Petrecerile ce te-aşteaptă:
În lume **un prieten ai.**
(În româneşte de Virgil Teodorescu)

Regăsim în textul puşkinian, sintetizat de imaginea poetică, subiectul romanului **Anna Karenina** cu motivele lui principale: iubirea interzisă, pedeapsa şi suferinţa pentru îndrăzneala sincerităţii, incompatibilitatea dintre legile iubirii şi convenţia socială. În plus, poezia lui Puşkin sugerează şi punctul de vedere al autorului implicat, rezumat de versul: "În lume un prieten ai". Că Tolstoi, interesat de toate problemele textului puşkinian, nu a optat pentru această perspectivă narativă ne putem explica nu doar prin specificul obiectivităţii narativului. Întrebîndu-se "cum să descriu ce este acest fiecare eu individual?" romancierul îşi va răspunde printr-o observaţie ce ţine de modalitatea narativă şi de un tip de narator specific poeticii romanului său în general: "Am observat că orice operă, orice poveste produce impresie cînd nu poţi să-ţi dai seama de partea cui este autorul". Scriind un roman care, cum singur mărturiseşte **în Jurnal**, "i-a vrăjit inima", Tolstoi îşi fixează şi un punct echidistant faţă de zonele personajelor, punct din care să poată construi naraţiunea dialogic, evitînd prezentarea ideii printr-o singură prismă - cea a autorului-narator [2].

Un semn al acestei poziţii obiective faţă de subiect este epigraful însuşi care însoţeşte toate variantele romanului, de la cea dintîi din 1873 pînă la cea definitivă din 1877. Examinarea acestor variante ne convinge că prezenţa textu-

lui evanghelic în epigraf. "A mea este răzbunarea, eu voi pedepsi" a fost pentru autor nu doar un prilej de a polemiza cu literatura timpului şi cu învăţătura evanghelică, dar şi un moment hotărîtor în găsirea modalităţii narative celei mai profitabile şi în limpezirea structurii compoziţionale finale a romanului.

Semnificaţia divină a spiritului justiţiar pe care o anunţă epigraful cere cu necesitate un început şi un final de roman care să "încadreze" istoriile relatate în el şi să le ridice la funcţia de "pilde", uneori contradictorii, pentru o situaţie unică: familia şi individualitatea umană. Devenită piatră de încercare a gîndirii marelui romancier asupra sinelui şi asupra relaţiilor lui cu alţii (anul 1873 şi următorii sînt ani de acută criză în viaţa de familie a lui Tolstoi), această problemă se obiectivează, dincolo de optica auctorială, în temă a imperativului moral. Predictată de epigraf, tema este trecută prin optica mai multor euri-personaje şi prin mai multe "poveşti". Astfel, povestea Annei se înscrie într-o serie narativă anunţată de începutul romanului: "Toate familiile fericite se aseamănă între ele. **Fiecare familie nefericită este nenorocită în felul ei**"[3], alături de povestea lui Levin şi a lui Dolly. Cele trei variante ale familiei luminează din alt unghi epigraful, situîndu-se în raport de dialog cu acesta şi relaţionînd între ele ca posibilităţi de înţelegere a legii morale.

În concepţia lui Tolstoi, cele trei istorii sînt "realităţi"-forme pe care le poate lua viaţa în veşnica ei mişcare şi schimbare. Dialogismul textului romanesc, care dezvoltă aceste forme în întîmplări, descrieri, dialoguri, monologuri, intervenţii auctoriale, este atestat şi de sintaxa lui aparent

discontinuă, supusă principiului colajului care este menit a scoate toate măştile. Alăturarea prin alternare secvenţială a celor trei întîmplări devine semn al participării lor egale la suprasensul romanului, excluzînd posibilitatea reducerii acestuia la un sens moralizator, precum şi tentaţia de a-l subsuma unei viziuni pesimiste. Acestor capcane de interpretare însă critica nu le-a rezistat întotdeauna [4].

Dialogismul secvenţelor sintactice ale romanului susţine o viziune filozofică pe care Tolstoi însuşi o definea în plin travaliu la **Anna Karenina** ca "sferă în care nu poţi spune unde este sfîrşitul, mijlocul şi începutul, ce este principal şi neprincipal; o sferă în care **totul** este început şi mijloc, totul este la fel de important şi de necesar" (s.n.). Dar capacitatea acestei viziuni integratoare pe care autorul năzuieşte s-o facă viabilă, adevărul şi puterea ei de convingere sînt văzute în dependenţă de "acordul ei cu sine, de armonia ei exterioară" (vezi scrisoarea către Strahov din noiembrie 1875). Adăugînd la aceste gînduri din 1875 ideea pe care romancierul şi-a limpezit-o în **Jurnal**, în 1902: "În viaţă poate fi rău, dar viaţa însăşi nu poate fi un rău. (...) Binele poate fi numai în viaţă. Şi de aceea nu putem spune că absenţa vieţii poate fi bine", vom înţelege mai clar că dialogul realităţilor vieţii pe care-l propune romanul **Anna Karenina** nu este un dialog între răul păcatului Annei şi binele purităţii lui Levin şi Dolly, ci întîlnirea între modalităţi de a înţelege binele care este viaţa, de a-l căuta şi întrupa în propria existenţă. Spre această înţelegere ne poartă şi finalul romanului în care sensul legii morale se lămureşte în "netăgăduitul rost al binelui pe care **eu** sînt stăpîn să-l dau vieţii" (II, p. 289) (s.n.).

Formula "eu sînt stăpîn" ne întoarce spre epigraf, con-

ferind pronumelui personal eu şi acţiunilor care-l însoţesc sensul generator al conştiinţei în act, ca libertate de a făptui binele. "Vina" se naşte cînd eul conferă acţiunilor proprii altă finalitate decît binele pe care Tolstoi îl identifică cu viaţa în iubire şi bucurie: "Să ne bucurăm! Să ne bucurăm! Treaba vieţii, menirea ei e bucuria. Bucură-te de cer, de soare, de stele, de copaci, de vieţuitoare, de oameni. Şi veghează ca această bucurie să nu fie încălcată de nimic" [5]. În textul lui Tolstoi, "Bucuria" nu pare a-şi incorpora sensul creştin al suferinţei. În schimb, este evident aici sensul polemic, "păgîn", pe care "bucuria" îl afirmă, alături de epigraful **Annei Karenina**, prin care Tolstoi nu încearcă "să- şi judece eroii din perspectiva unei morale religioase absolute"[6], cum consideră V.Şklovski, dar nici nu-şi dovedeşte "neputinţa de a supune unei idei morale lumea creată de el"[7], cum i se pare lui M.Aldanov. Dimpotrivă,prin caracterul lui personal-impersonal, epigraful induce un sens infinit, transferat incipitului a cărui funcţie este de a "crea o anumită izotopie a sensului"[8] şi de a sugera, în cazul nostru, natura analogă a momentelor pragmatice, de facere a textului. La acest sens participă toate eurile care posedă sentiment moral şi conştiinţă şi cunoştinţă de legile binelui (Anna, Dolly şi Levin). Şi Anna şi Levin şi Dolly îşi asumă propria perspectivă şi propriul cuvînt care, nu de puţine ori, decentralizează naraţiunea prin evidenţa cu care cuvîntul lor se desprinde de matricea auctorială. Despre celelalte personaje (cînd nu sînt dubluri ale celor trei) ni se sugerează că sînt cufundate în "visul vieţii".

Dintre cele trei euri, participante la semnificaţia morală şi, uneori, la textualizarea epigrafului în naraţiune prin

asumarea funcţiei de narator, Dolly rămine neintrerupt in spaţiul opţiunii pe care şi-a anunţat-o in primele pagini ale romanului: "Dacă ai iertat, iartă totul" (I,p.58). Din acest spaţiu al autenticei evlavii în faţa vieţii, ea va contribui, prin propria existenţă şi prin comentariile pe care le face in marginea situaţiilor lui Levin şi ale Annei, la imbogăţirea semantică a vinei şi a binelui. În lumina egală a unei prea omeneşti împăcări cu sine şi cu propria-i viaţă, Dolly pare neinsemnată ca individualitate. Dar o lectură atentă a romanului impune constatarea că vocea ei este bine individualizată în text, ea fiind implicată nu numai in dezvoltarea acţiunii, dar şi în actul narării faptelor şi în comentarea lor (vezi relatarea vizitei ei la moşia unde Anna şi Vronski s-au retras după întoarcerea din străinătate, constatarea ei că încercarea Annei de a fi fericită a eşuat in egoism şi într-o viaţă în care toate sînt parcă pentru altcineva). Prin Dolly intră în text, prefigurîndu-le gravitatea şi profunzimea, problemele cu care se vor confrunta Anna şi Levin: "Toate mîngîierile, sfaturile şi iertarea după morala creştină le-am gîndit şi eu de o mie de ori, ştiu cîte parale fac"(I,56); "Vinovatul se simte mai prost decît victima, dacă îşi dă seama că toată nenorocirea se trage din vina lui"(I.293); "Anna şi păcatul...Nu pot apropia aceste două noţiuni" (I,293). Dolly atinge repede cu sufletul ceea ce Levin cucereşte după lungi crize morale şi ceea ce Anna pierde pe măsură ce se abandonează "noii ei vieţi", în care nu mai este posibil să spună: "dacă poţi, iartă-l"(I,p.57).

Dacă Dolly rămine în aceeaşi situaţie în care a surprins-o începutul romanului, Anna şi Levin vor cuceri sensul vieţii (autentic sau deviat) prin schimbarea situaţiei existenţiale in

care îi prezenta începutul acţiunii. Anna se "descăsătoreşte", după o expresie a lui Tolstoi din **Jurnal**, iar Levin se căsătoreşte, cele două acţiuni, aparent contradictorii, inaugurînd stări asemănătoare de criză şi de iluminare plasate de autor sub semnul altui precept evanghelic: "Şi de la tine se însoţeşte femeia, spre ajutor şi spre dăinuirea numelui omenesc" (II,19). Trecînd însă prin stări şi situaţii asemănătoare (tentaţia morţii, nunta, naşterea copilului), Levin şi Anna vor ajunge la alte adevăruri, pentru că au conferit alt sens întîmplărilor esenţiale ale vieţii.

Din momentul în care îl întîlneşte pe Vronski, Anna iese din zona bucuriei şi a liniştii, atît de des invocate de autor ca atribute ale fiinţei ei în primele capitole ale romanului, pentru a intra, cu spaimă şi apoi cu un sentiment de "dezgust", în spaţiul iubirii-pasiune. Acest detaliu psihologic al "dezgustului", deloc întîmplător, este reluat sub diverse aspecte pe tot parcursul romanului. El devine semn al stării de dezacord cu sine, în care se instalează Anna şi din care nu va putea ieşi decît prin moarte. Iubirea care trebuia s-o ducă la comuniunea cu celălalt o întoarce tot mai mult spre sine într-o patimă egoistă care, cu "lumina ei de incendiu", o depărtează de viaţă. Vina Annei se dovedeşte a fi nu aceea, invocată în atîtea rînduri, de a fi cutezat să iubească dincolo de obligaţiile ei de soţie şi de mamă, ci de a nu fi ştiut să intre în iubire pe poarta binelui [9].

Întrebarea pe care şi-o pune cititorul şi pe care şi-a pus-o şi Anna este dacă ea putea să facă altfel. Dacă binele trebuie să fie cucerit, pare a ne spune Tolstoi, răul, a cărui prezenţă în viaţă este recunoscută ca necesitate, te cucereşte fără să vrei şi să ştii. Ceea ce Anna înţelegea bine atunci cînd

punea nefericirea lui Dolly în cumpănă cu "cîtă dragoste are în suflet (aceeaşi Dolly) pentru el (Stiva)", îşi pierde sensul la lumina fantastică a pasiunii în favoarea sensului **dezbinării**, pe care îl extinde asupra întregii lumi: "Dar oare nu sîntem toţi aruncaţi pe lume numai ca să ne urîm şi să ne chinuim pe noi înşine şi pe alţii?" (II,249).

Dar dacă Anna îşi explică propria nefericire şi gîndul morţii iscat de ea prin imposibilitatea de a uni "ceea ce se exclude"- dragostea ei pentru Serioja şi pentru Vronski - nu-i mai puţin adevărat că destinul eroinei este dirijat de forţe rele şi misterioase. Vocea naratorului şi vocea interioară a Annei i-au găsit acelaşi nume acestei forţe: "duhul cel rău".(I,316) Mecanica ameninţătoare a **fatumului** se pune în mişcare de la prima întîlnire a Annei cu Vronski, în tren în vecinătatea morţii. Ulterior, prin coşmarurile, boala şi gîndurile Annei, ca şi prin elementele care însoţesc prima întîlnire dintre protagonişti, (accidentul de cale ferată) moartea devine laitmotiv al iubirii lor.Împrejurarea face ca recurenţa motivului morţii să nu fie o tactică narativă în romanul **Anna Karenina**. Ea atestă coexistenţa intimă a Annei cu tragedia, mai întîi, în frumuseţea ei care surprinde prin nu ştiu ce exces de vitalitate: "Dar această frumuseţe ispititoare avea ceva ameninţător şi crud" (I,67),apoi, în prisosul ei de iubire.

Conştientă de forţa fatală cu care trebuie să lupte în sinea ei, Anna adoptă din capul locului poziţia lui "nu trebuie să mă salvez şi nici nu pot" (I,318). La acest abandon în voia răului ea nu va renunţa nici atunci cînd, înainte de sinucidere, un gînd bun îi oferă o şansă demnă: "Dacă aş putea fi şi altceva pentru el decît amanta (...). Dar **nu pot** şi **nu vreau**

să fiu nimic altceva." (II,249)

Povestea lui Levin inversează partea a doua a acestui enunț "nu pot și nu vreau", transformîndu-l în "nu pot, dar vreau". Sub semnul lui "vreau", iubirea, căsătoria și criza lui Levin se instituie în replică la soluția "rea" pe care Anna a găsit-o pentru înfruntarea ei cu viața.

Obsedat, ca și Anna, de ideea morții și descoperind, ca și ea, sîmburele răului în lume, Levin are șansa revelației că "viața este binele" și că "dependenței față de rău" i se poate pune capăt trăind pur și simplu pentru alții. Dar, fericit fiind, avînd sentimentul deplin al comuniunii cu celălalt pînă la uitarea de sine, același Levin constată că poți fi atins de disperare existențială și poți dori sinuciderea: "Astfel Levin -omul sănătos, soțul și părintele fericit- fusese de cîteva ori atît de aproape de sinucidere, încît ascundea funia ca să nu se spînzure și-i era frică să umble cu arma de teamă să nu se împuște.

Dar el nu se împușca și nu se spînzura, ci trăia mai departe." (II,269).

Prin Levin, omului trăitor pur și simplu, autorul îi adaugă pe omul făptuitor de bine, pe omul care își ia imensa răspundere de a descifra binele dincolo de ceea ce îi poate oferi rațiunea: "Înlănțuirea de cauze și efecte". E semnificativ că în acest moment al romanului, cînd Levin descoperă că "dacă binele are o cauză, nu mai e bine", (II,274) textul incorporează o replică directă la epigraf, dar și la gîndurile Annei exprimate de o voce anonimă: "Rațiunea a fost dată omului tocmai ca să scape de ceea ce-l supără" (II,251). Replica aceasta este analogică și vine din aceeași sursă evanghelică, unde citim : "N- am adus pacea, ci sabia".

Meditaţia lui Levin asupra acestei propoziţii pe un spaţiu întins al romanului dezvăluie în ea sensul divinităţii nu numai în pace, dar şi în răzbunare (sabia). Relaţiile de subtext dintre epigraf, gîndul Annei care-i va hotărisfîrşitul şi acest al doilea dicton evanghelic dezvoltă în roman motivul "sabia raţiunii" în două direcţii semantice. În viziunea eroinei, acest motiv îşi anexează ca adevăr "lupta pentru existenţă": "Totul e dezgustător; lupta pentru existenţă, ura, ăsta-i singurul lucru care-i uneşte pe oameni(...) Nu puteţi fugi de voi înşivă" (II,248), prooroceşte Anna, atinsă de morbul urii. Din perspectiva lui Levin, sabia din pilda evanghelică se arată a fi o falsă manifestare a divinităţii şi forţa cea mai redutabilă cu care are de luptat omul de-a lungul existenţei sale. "Adevărului" Annei descoperit în "lupta pentru existenţă", el îi va răspunde, deci, cu adevărul propriu care nu este altceva decît iubirea, un adevăr la care "sabia" raţiunii nu are acces: "Raţiunea nu poate descoperi iubirea de aproapele, fiindcă asta nu e raţional" (II,275).

Cum să desluşeşti binele în manifestările care îl falsifică rămîne marea datorie a fiecărui ins, şansa lui de a accede la adevăr. În aceeaşi dorinţă de desluşire a ceea ce este bine şi drept, ne sugerează Tolstoi, se află şi posibilitatea omului de a se pierde pe sine şi de a rata sensul vieţii în "pedeapsă" şi "răzbunare". Cunoaşterea binelui ca sens al vieţii, ca şi deformarea acestui sens, ţin de conştiinţa individuală şi comportă tot atîtea modalităţi de realizare cîte conştiinţe se angajează în căutarea lui. Este ceea ce remarca Dostoievski în anul apariţiei formei definitive a romanului tolstoian cînd, în **Jurnalul de scriitor pe 1877**, aprecia că marele lui contemporan a relevat o cu totul altă faţă a

vinovăţiei umane. Comentînd tragedia Annei, Dostoievski semnala natura vinei ei ce-şi are sorgintea într-un rău adînc ascuns în umanitate, atît de adînc, încît "legile spiritului uman rămîn încă necunoscute (...)". Concluzia care se impunea din această constatare: "deci, nu pot exista judecăţi definitive"[10] asupra faptelor unui om lasă deschis finalul romanului **Anna Karenina**.

Reabilitînd prin acest final dreptul fiecărei conştiinţe de a-şi căuta adevărul şi de a greşi după legile propriului suflet, Tolstoi inculcă epigrafului şi funcţia de a deschide sensul ultim al romanului, înscriindu-l în textul continuu al vieţii. Astfel, **Anna Karenina** devine, în mod firesc, o componentă a vieţii ruseşti, iar autorul ei se vede nevoit a se dezice de această operă realistă ca de un lucru "necurat" şi nedemn de dogma morală pe care o va propovădui în anii senectuţii. Paradoxal mod de a proba forţa ficţiunii !

NOTE

1. Vezi Lev Tolstoi, **Jurnal**,I,II, "Univers", 1975,II,p.166. În româneşte de Janina Ianoşi. Prefaţă, tabel cronologic, note şi comentarii de Ion Ianoşi.

2. În 1911, K.Leontiev vorbea de structura subiectivă a romanului. Vezi K.Leontiev, **O romanah gr. L.N.Tolstogo**, Moskva, 1911, p.108. Vezi M.Bahtin, **Problemele poeticii lui Dostoievski**, "Univers", Bucureşti, 1970, p.101.

3. Vezi Lev Tolstoi, **Anna Karenina**, I,II, Editura

"Cartea rusă", București, 1956. Traducerea în limba română de Ștefana Velisar Teodoreanu, Mihail Sevastos și Rostislav Donici, I,p.7.

4. Vezi N.K.Gudzii, **Lev Nikolaevici Tolstoi**, III, Moskva, 1960, p.113.

5. Vezi L.N.Tolstoi, **Jurnal**,II, 1884, 15 septembrie, p.291.

6. Vezi V.Șklovski, **Zametki o proze russkih klassikov**, Moskva, 1955, p.380.

7. Vezi M.Aldanov, **Tolstoi i Rollan**, Petrograd, 1915, I, p.168-169.

8. Vezi Z.Kanyo, **Zametki k voprosu o naceale teksta v literaturnom povestvovanii**. În **Semiotika i hudojestvennoe tvorcestvo**, "Nauka", Moskva, 1977, p.234.

9. Vezi, în acest sens, și V.Veresaev, **Vospominania**, GIHL, Moskva 1936, p.440-441.

10. Vezi F.M.Dostoievski, **Dnevnik pisatelia za 1877 god.** În **Polnoe sobranie socinenii v XXX-i tomah**, "Nauka", Leningrad, 1983, t.XXV, p.200.

ÎNTRE NATURĂ ŞI CULTURĂ

În anul 1871, în plină maturitate creatoare şi definitivă consacrare naţională şi europeană, I.S.Turgheniev scria poetului A.A.Fet: "Am crescut hrănit de clasici şi am trăit şi voi muri în tabăra lor" [1]. Cînd, mai tîrziu, cu o ocazie jubiliară[2], va adăuga acestei mărturii recunoaşterea propriei descendenţe din estetica puşkiniană pe care o va rezuma în horaţiana "e difficile proprie communia dicere", înţelegem că romancierul îşi plasează gîndirea şi creaţia sub semnul unei "ordini superioare" şi al unei "structuri limpezi". Dar, aşa cum remarcă Puşkin cînd vorbeşte despre excelenţa stilului lui Alfred de Musset, limpezimea şi transparenţa poartă în adîncul lor groaza metafizică în faţa tragicului existenţial, ca experienţă comună tuturor oamenilor. "Communia înseamnă nu ceea ce este obişnuit, ci **ceea ce este "comun tuturor"** (s.a.) (adică tragicul cunoscut de toţi şi trăit în comun, şi de aceea diferit de ceea ce este născocit)[3] - comenta Puşkin cunoscutul adagiu. În linia acestei concepţii a tragicului, cel ce se considera elevul[4] marelui poet descifrează sensul armoniei sculpturilor greceşti date la iveală de săpăturile de la Pergam ca sublimare a antinomiei existenţei şi neantului, ca antinomie trăită şi asumată plenar de creatorii antichităţii.

Ajunşi aici, într-atît de apropiată ni se pare poziţia lui Turgheniev de aceea pe care Nietzsche o formulează în 1871 în **Naşterea tragediei**, încît am putea fi ispitiţi să-l plasăm pe scriitorul rus sub semnul filozofiei nietzscheene. Cititor atent al lui Schopenhauer, e posibil ca scriitorul rus să fi avut cunoştinţă şi de lucrările urmaşului acestuia, dar ceea ce pare

sigur este că poziţia lui Turgheniev în problema tragicului, pe care o putem numi stoicism tragic, s-a conturat concomitent cu teoria nietzscheană, iar nu sub influenţa acesteia.

Sursa "stoicismului tragic" turghenievian se cuvine, deci, a fi căutată în altă parte. Mai întîi, trebuie invocat modelul Puşkin la care autorul **Primei iubiri** s-a raportat în permanenţă. În al doilea rînd, hotărîtoare pentru viziunea tragică turgheneviană a fost afinitatea şi îndelunga intimitate a scriitorului cu clasicismul greco-latin, amîndouă atestate de numeroasele citate şi motive antice prezente în opera lui[5], ca şi de fidelitatea cu care a ştiut să reconstituie universul presocratic în articolul **Săpăturile de a Pergam** sau în poemul **Nimfe**.

Refuzînd programul creştin pe care-l vede ca pe o criză continuă: "(...) trista, sîngeroasa şi neomeneasca latură a acestei religii, care s-ar fi cuvenit să fie pătrunsă de dragoste şi milă",[6] Turgheniev optează, încă din 1847, dar nu definitiv, pentru un model existenţial şi cultural fondat pe cunoaşterea raţională şi pe demnitatea fiinţei. "Chiar dacă aş fi un atom, aş vrea să fiu propriul meu stăpîn; vreau adevărul şi nu mîntuirea, şi aştept să-l dobîndesc prin raţiune, nu din cer"[7] - îi scrie el în 1848 prietenei sale Pauline Viardot. Problematica romanelor şi povestirilor turgheneviene, atît de acut acordată la momentul istoric, calitatea de a surprinde cu fidelitate cele mai ascunse şi fulgurante schimbări în viaţa societăţii ruseşti de la mijlocul secolului al XIX-lea sînt tot atîtea prilejuri şi modalităţi de a pune în discuţie, prin acceptare şi negare, acest model de umanitate căruia i se conferă atributele frumuseţii, măsurii şi liniştii înţelepte.

Poate doar în acest sens sîntem îndreptăţiţi a crede

că este posibil să înţelegem şi să explicăm fenomenul "seninătăţii" turghenieviene, acea senzaţie de prospeţime şi tinereţe în plină lumină, care ne ia în stăpînire la lectura oricăreia din scrierile sale.

Interesat - aşa cum mărturiseşte - "exclusiv de un lucru: fizionomia vieţii şi redarea ei veridică" [8], Turgheniev va încerca să descifreze structura şi semnificaţiile acestei fizionomii în punctul de convergenţă a conştiinţei puternice a realului ca natură şi societate cu acţiunea conştiinţei individului.

În întîlnirea naturii cu conştiinţa, natura i se va înfăţişa prozatorului rus ca un Janus, fiecare dintre feţe solicitînd o reacţie umană complexă şi, în aparenţă, contradictorie. Mai întîi, imaginea seninătăţii imperturbabile a naturii, veşnica şi surîzînda ei frumuseţe îşi dezvăluie, în textul turghenievian, sensul de aparenţă absolută pe fundalul freneticei avidităţi, a luptei şi chinurilor, a nimicirii de fiecare clipă a individului. Iată de ce credem că antologicele tablouri de natură, care au suscitat admiraţia legitimă a criticii şi a tuturor cititorilor, necesită o lectură în dublu registru. Această lectură ne este sugerată de Turgheniev însuşi care investeşte "legea nestrămutată" a naturii, "însufleţirea (ei) molcomă, lipsa de pripeală şi stăpînirea senzaţiilor şi a forţelor, echilibrul sănătăţii în fiecare vietate în parte"[9] cu sensul unei "arte latente în natură şi sugerate de ea"[10]. O artă menită să întreţină viaţa şi identitatea ei cu sine dincolo de haosul larvar şi de "forţele tainice care se ascund în ea" [11].

Fidel unei sensibilităţi şi unei experienţe apropiate de aceea a stoicismului, Turgheniev creează imaginea naturii ca substanţă universală pe care o numeşte Marele Pan. În

această substanţă universală, lucrurile îşi cedează mutual locul datorită solidarităţii lor profunde, dar şi unei tensiuni interioare specifice: "Fără îndoială, ea (natura) este un întreg armonios - fiecare atom din ea este în comuniune cu ceilalţi atomi, - dar, în acelaşi timp, tinde spre situaţia în care fiecare punct, fiecare fracţiune din ea există exclusiv în sine şi pentru sine, ca sinteză a universului (...)" [12]. Acestei situaţii de existenţă în comuniune dar şi în sine nu i se poate sustrage nici omul care, în concepţia lui Turgheniev, reprezintă "o parcelă" din întregul universal coerent, dar "o parcelă" avînd conştiinţa apartenenţei la întreg. În acord cu această viziune, creaţia turghenieviană traduce existenţa omului în imagini ale stării de congruenţă şi de incongruenţă a individului cu lumea.

Raportul de congruenţă este surprins în predicatul fundamental de existenţă a sufletului ca stare de armonie cu propria natură. Această stare este exteriorizată în situaţii ale "liniştii", ale "încremenirii" şi "păcii" sau ca "potrivită proporţie". Este dispoziţia firească a fetelor tinere, ca Gemma, Liza Kalitina sau Natalia Lasunskaia, cărora textul turghenievian le zugrăveşte, în tuşe uşoare, dar sigure, "cuminţenia", echilibrul, deduse dintr-o interioritate inocentă, neatinsă de lume. Deşi atribute ale fetelor tinere, cuminţenia, liniştea şi echilibrul se propun ca expresie a vocaţiei umane, în general, a unei mişcări funciare a omului spre propria lui interioritate. Cucerirea acestui interior poate deveni obiectul unui adevărat program de educaţie atunci cînd exteriorul a invadat cu totul existenţa umană. Astfel, semnalînd o "raţionalitate" de primă instanţă în existenţa omului în consens cu natura, Turgheniev se grăbeşte să

adauge acesteia o "raţionalitate" de a doua natură, dobîndită prin efort individual, prin educarea cuminţeniei în om şi prin afirmarea libertăţii de sine.

Pentru cea de a doua judecată de existenţă pe care o avansează romancierul rus, esenţial este activismul individual înţeles ca desăvîrşire a eului. Acest activism este reclamat chiar de "însinele" naturii şi al omului: "Natura e un lucru în sine, aşa cum voi sînteţi un lucru în sine" [13]. Identitatea de existenţă "în sine" a omului şi naturii va marca şi modalitatea lor de inserţie în naraţiune. Prin ţesătura uşoară şi transparentă a secvenţelor narative turghenieviene, chipul naturii transpare tot atît de clar şi în aceeaşi aură de spiritualitate ca şi chipul omului. Misterul acestor chipuri, atît cît există, rezidă tocmai în legătura dintre ele, şi acest mister este sugerat şi sporit de raţionalitatea solidă, dar şi de căldura fremătătoare a narării.

Turgheniev concepe viaţa şi acţiunea umană în sfera eticii umaniste care presupune o conştinţă puternic raţionalizată. Din acest motiv, el îşi construieşte personajele şi le defineşte orizontul etic prin "punerea la încercare a firii" şi prin relatarea situaţiilor şi căilor prin care acestea pot să trăiască "aventura" controlului de sine sau o pot rata. Fără intenţia declarată de a ne prezenta destine exemplare, romanele şi povestirile turghenieviene edifică experienţe umane hotărîtoare, fiecare experienţă ilustrînd o modalitate de transgresare a limitei ontologicului. În acest sens, o frază din romanul **Un cuib de nobili** rezumă tîlcul situaţiilor prin care trec toţi eroii lui Turgheniev: "Această încercare n-a fost întîmplătoare, ea are un înţeles adînc". Sub semnul acestui tîlc adînc, cele mai răscolitoare şi mai chinuitoare

momente, care declanşează sau rezumă conflictul dintre realitate şi dorinţă sau dintre adevăr şi sentiment, departe de a instaura regimul de incongruenţă a personajului, dimpotrivă îi asigură acestuia o perfectă congruenţă. Astfel, punerea la încercare, de sine şi a altuia, în **Rudin**, în **Cuib de nobili** sau în **Părinţi şi copii** nu provoacă o ieşire a eroului din propria identitate, ci afirmă această identitate. Extrapolînd o frază din romanul **Rudin**, vom constata că acţiunea unui Rudin, Bazarov, Lavreţki sau trăirile şi vorbele Lizei Kalitina constau nu în "căutarea unei laturi noi a vieţii, ci în străduinţa ca toate momentele acesteia să se petreacă la vremea lor" [14].

Fie că sfidează viaţa în orgolioasa provocare bazaroviană: "Însă, în ce priveşte vremurile, de ce aş atîrna eu de ele? Să atîrne ele de mine, mai degrabă",[15] fie că se împlineşte în tragicul funciar al existenţei (Lavreţki, Liza, Gemma, Zenaida, Asia, Vera), eroul turghenievian se supune încercărilor pentru a cuceri responsabilitatea etică şi pentru a trăi experienţa cunoaşterii de sine.

Acest lucru ne poate explica de ce personajele lui Turgheniev ni se prezintă ca eroi-ideologi, ca personalităţi al căror ax de structurare este spiritul lor polemic, remarcabila lor ştiinţă de a mînui ideea şi cuvîntul. "Zona" lor este populată nu atît de acţiuni vizînd afirmarea de sine, cît de problematizarea omului în general în ipostazele omului natural şi ale omului cultural, odată cu care sînt supuse interogaţiei cunoaşterea însăşi şi cuvîntul. Prilejul care solicită problematizarea tuturor acestor lucruri este întrebarea esenţială pe care şi-o pun eroii asupra adecvării sau neadecvării existenţei proprii la adevăr, care este perceput în două

modalităţi de existenţă: ca adevăr individual şi ca adevăr general.

Din punctul de vedere al adevărului individual, "liniştea măreaţă şi nepăsătoare a naturii",[16] poate fi nu numai oază pentru liniştea individului şi împlinirea lui, ca în **Povestirile unui vînător**. Ea poate fi percepută şi ca pustiu mut, generator de spaimă şi de groază. "Mă tem de viaţă" - declară eroina povestirii **Faust**, sub imperiul spaimei provocate de iubire. Acestei spaime existenţiale primare, cunoaşterea vine să-i adauge un sentiment mai complex pe care Bazarov, eroul turghenievian, ideolog, prin excelenţă, pare a-l defini mai clar: "Eu mă gîndesc: iată, stau aici culcat la umbra unui stog... Locşorul strîmt pe care mă aflu e atît de mititel faţă de tot spaţiul în care trăiesc şi care habar nu are de mine, iar părticica de timp care mi-e destinată este atît de neînsemnată faţă de veşnicia în care n-am fost şi nu voi fi niciodată... Şi totuşi, în acest atom, în acest punct geometric, sîngele circulă, mintea lucrează, năzuieşte spre ceva... Ce nerozie! Ce deşertăciune!"[17]. Chiar dacă Bazarov va intui apoi, prin experienţa iubirii, că "locşorul lui mititel" e totuna cu "universul", existenţa lui exprimă conştiinţa tragică a absurdului existenţei umane individuale ca trăire esenţială a identităţii de sine.

Rezumat şi de epigraful goethean "lipsă să duci, să-nduri prisosul din pustie" care, nu întîmplător, însoţeşte povestirea **Faust**, acest sentiment presupune deopotrivă îngemănarea stărilor de echilibru şi de revoltă sau de "mînie", situaţie ce conferă personajelor turghenieviene un dramatism neobişnuit în comportament şi în vorbire. În zbaterea lor dramatică rareori vom identifica tentaţii ale ab-

solutului sau ale transgresării condiţiei umane, iar atunci cînd eroul manifestă aceste tentaţii intervine, ca în cazul lui Bazarov, corectivul vieţii însăşi.

Înainte de a cuceri cerul sau necunoscutul, să ne cucerim propria viaţă ca trăire pur şi simplu, pare a spune Turgheniev prin toate scrierile sale, care conferiă vieţii un sens sacru. Exprimînd această poziţie a romancierului, precum şi drama tuturor eroilor turghenievieni, eroina povestirii **Faust** ne previne: "Încearcă să trăieşti; nu e chiar atît de simplu pe cît pare" [18]. În sensul "trăirii" ni se propune necesitatea unei acţiuni care să se contrapună timpului neantizat al naturii şi care să conducă spre un echilibru interior autentic. Acest echilibru se afirmă, în ciuda efemerităţii existenţei umane, graţie unei cunoaşteri de tip tragic pe care romancierul o introduce în textul povestirii **Faust**, de exemplu, prin motivul "trezirii sufletului" sau prin formula goetheană "În valul vieţii şi-al faptei durez". Depăşind echilibrul primar, înnăscut al omului, echilibrul dobîndit prin cunoaştere devine virtute de a gîndi şi a voi liber, în deplină cunoaştere nu numai a propriei interiorităţi, dar şi a ceea ce se află dincolo de sine.

Optînd pentru naraţiunea de tip dramatizat, foarte evi dentă în **Părinţi şi copii**, în **Apele primăverii** sau în **Faust**, Turgheniev va menţine în permanenţă un dialog deschis între situaţiile: "Eu cred că în viaţă trebuie să alegi de la bun început fie utilul, fie plăcutul" (**Faust**, 120), pe de o parte, şi "dorinţa de a afla şi de a trăi conform adevărului" (**Rudin**, 33), pe de altă parte.

De regulă (vezi romanul **Părinţi şi copii**), instaurarea celei de a doua situaţii transformă raportul disjunctiv, şi

deci restrictiv, "ori, ori" în raport asociativ care presupune o mai mare disponibilitate a personajului la "trăire" şi o responsabilitate etică liber asumată. "Nu vrei să fii liberă?" - această întrebare declanşează cunoaşterea de sine şi drama eroinei din **Faust**.

Într-o epocă de afirmare imperativă a prerogativelor morale, de tentaţie a negaţiei absolute în mişcarea nihilistă care a cuprins nu numai Rusia, dar şi Europa, consacrată parcă definitiv, pozitivismului şi istorismului, Turgheniev va surprinde "fizionomia vieţii" nu numai în încercarea omului de a depăşi, prin control, naturalul, de a-l priva, în ipostaza pasiunii, de dreptul de decizie asupra sinelui, (vezi **Apele primăverii**), ci şi în confruntarea existenţei cu ipostaza culturală a speranţei şi a iluziilor umaniste. În acest context, creaţia turgheniewiană ne propune personaje ale refuzului deschis şi ale mîniei împotriva acestor "iluzii" (precum Pigasov sau Bazarov), personaje care cer imperios ca omul să fie depozitar de experienţe şi de valori personale ("meşteşugar", în limbajul lui Bazarov), iar drumul lui - itinerar spre evidenţe stricte, libere de pluralităţi de sens. Rezumată în propoziţia bazaroviană "Important e că doi şi cu doi fac patru, celelalte nu sînt decît fleacuri" [19], această modalitate de înţelegere a existenţei şi umanului se vrea concluzia unei gîndiri strict logice, operînd cu adevărul senzaţiilor: "Principii nu există (...) ci numai senzaţii. Totul ţine de ele. (...) Oamenii nu vor pătrunde niciodată mai adînc" (**Părinţi şi copii**, 268).

Optînd pentru util şi evidenţa lucrului ca adevăr, Bazarov sau Elţova pun sub semnul îndoielii relaţia frumosului cu adevărul. În acest context, cei doi adepţi ai cunoaşterii po-

zitiviste aduc în discuţie şi regimul cuvîntului sau al "operei născocite" (**Faust**, 124).

Văzută ca expresie a înşelătoriei şi abilităţii, poezia este opusă laturii serioase a spiritului ca seriozitate a ştiinţelor exacte în care cuvîntul instruieşte, vorbind despre ceea ce este. Abia refuzul cuvîntului "născocitor" declanşează criza. Dar încercarea prin eros şi cunoaştere va dovedi că frumosul este între cele ce "sînt" şi că ignorarea lui echivalează cu intrarea în ne-măsură (Bazarov) sau în moarte (Vera din **Faust**).

Punîndu-şi întrebarea, prin destinul eroilor săi, dacă şi în ce chip poate exista dezbinare între frumos (frumosul natural şi frumosul artistic) şi adevăr, Turgheniev plasează, ca şi anticii, discuţia frumosului în sfera problemei raporturilor omului cu fiinţarea ca atare. În acest context dezideratului stoic al trăirii în "potrivită măsură" romancierul rus îi adaugă necesitatea ieşirii din sine prin contemplarea frumosului. Urmărind diferitele ipostaze ale "ieşirii" din sine (imaginea sufletului în extaz), textul turghenievian se va structura pe ambiguitatea de sens a acestui act pendulînd între semnificaţiile "fiinţare", "în- fiinţare", "des-fiinţare", dar va păstra în permanenţă metasensul prin care ni se sugerează că deschiderea către ceea ce pare "joc" este tocmai relaţia fundamentală cu ceea ce este adevărat (vezi **Faust**). Distanţa dintre adevăr şi frumos pe care par à o postula personaje ca Bazarov, sau mama Verei din **Faust**, nu se va configura, aşadar, ca antinomie, ci ca tensiune necesară prin care înaintările şi întoarcerile de sens ale textului pun în evidenţă o strategie narativă extrem de suplă şi de obiectivă.

Redus la transparenţa cognitivă, universul lui Turgheniev

ar fi purtat exclusiv pecetea pesimismului şi a deznădejdii. Dar lăsată să-şi dezvăluie singură esenţa ei restrictivă şi artificială, logica se întoarce spre sine şi, exasperată de propria ei rigoare, la prima încercare, irumpe în adevărul pe care l-a ignorat - în lumea, considerată ilegitimă, a iluziei şi a sublimului. Prin acest proces de autonegare, personalitatea umană este inserată în semnul sublimului, integrîndu-se, astfel, unui fond existenţial veşnic, opus perisabilităţii şi diversităţii individuale. "Frumuseţea rămîne singurul lucru nemuritor, şi atîta vreme cît persistă încă o urmă, infimă chiar, a manifestării sale materiale, el continuă să fie nemuritor (...). Nicăieri nu străluceşte sublimul cu atîta intensitate ca în personalitatea omenească, aici el vorbeşte cu osebire minţii" - işi lămurea Turgheniev gîndul intr-o scrisoare către P.Viardot din 1850. Din perspectiva acestui metasens, enunţat atît de clar, finalul povestirilor şi romanelor turghenieviene nu se identifică cu acela al eroului învins. El ne invită să reflectăm asupra destinului uman din spaţiul mai larg al lumii în care "drama" sau "suferinţa" devin caz particular al unei legităţi mai cuprinzătoare. Prin ea individul este reaşezat sau se reaşează, în matca originară a vieţii, dar numai după ce a descoperit singur, cu preţul unor căutări grele şi al unor penibile înfrîngeri, cîmpul lăuntric al libertăţii ca "împlinire a datoriei".

Ni se pare evident, însă, că susţinînd principiul stoic de afirmare a libertăţii ca împlinire a datoriei, Turgheniev subliniază în permanenţă şi valoarea individualului ca accidental şi iniţiativă etică. Acest accent pus pe valoarea accidentalului este menit să ne propună un umanism de esenţă stoică profund individualizant. Apariţiile eroilor devin, în

acest sens, consecinţa necesară a privirii aruncate în miezul înfricoşător al Fiinţei, pete luminoase, menite a tămădui privirea rănită de spectacolul crud al vieţii.

Îndeosebi la nivelul vocii auctoriale, se limpezeşte sensul dezideratului împlinirii în "datorie" şi, uneori în "renunţare", văzute tocmai ca transgresare a acesteia din urmă. Asociată cu aparenţa de graţie care trebuie să însoţească derizoriul, "renunţarea" dobîndeşte la Turgheniev sensul creativităţii care ne justifică: "Tot ce mai putem izbuti este să părem graţioşi în slăbiciunea noastră".[20]

Este afirmat aici un izomorfism al eticului şi esteticului pe care se structurează întreaga operă a marelui romancier. Prin acest izomorfism ni se sugerează o filozofie care, fiind a vieţii, este şi a creaţiei. Revelatoare în acest sens este o propoziţie enunţată de scriitor într-o scrisoare adresată criticului P.V.Annenkov: "Cîte unul se concentrează şi deodată devine simplu, curat şi limpede ca un zero" [21]. În textul acesta reţine atenţia îndeosebi ideea că "zero" - vidul, am spune noi - este rezultatul unei puternice concentrări, al unui plin tensionat la maximum. Acest vid implică Interiorizarea şi Totalizarea, ceea ce poate însemna, dacă ne gîndim la problematica umană care l-a interesat pe romancier, că omul nu poate ajunge la capătul "naturii" sale dacă nu a mers pînă la capătul fiinţelor şi lucrurilor. Dar concomitenţa Interiorizării şi Totalizării exclude înţelegerea mersului pînă la capăt ca exces, acest sens fiind refuzat chiar de atributele "curat" şi "limpede", văzute ca efect al concentrării.

Cum se poate vedea, realizarea "naturii" omului este intim legată la Turgheniev de practica estetică (cel mai adesea de practica scrierii) care atunci îşi va fi atins perfecţiunea

cînd va fi reuşit să realizeze adevărata plinătate a aparenţei golului, a "graţiei", cum îi mai place scriitorului să numească această aparenţă. Prin "graţie", opera lui Turgheniev şi modelul uman pe care ni-l propune se subsumează unei situaţii de existenţă care poate deveni definiţie sui-generis a clasicului ca valoare: în aparenţa golului stă virtutea adevăratei plinătăţi de a fi nesecată, de a fi după chipul şi asemănarea lumii.

NOTE

1. Vezi I.S.Turgheniev, **Către A.A.Fet 6/18 august 1871**, În **Opere**, vol. XI, Bucureşti, 1962, p. 340.

2. Vezi **Cuvîntarea rostită la şedinţa publică a "Societăţii amatorilor de literatură rusă" cu prilejul dezvelirii monumentului lui A.S. Puşkin la Moscova**, ibid. p. 29.

3. Vezi A.S. Puşkin, **Ob Alfred de Musset**. În **Polnoe sobranie socinenii**, Moskva-Leningrad. 1949, t. VII, p. 211.

4. "Întotdeauna m-am socotit elevul lui (Puşkin)" - declara Turgheniev în anul premergător morţii (Vezi **Către A.I.Nezeleonov 17/5 dec. 1882**, vol. XI, p. 479).

5. Vezi frecvenţa mare cu care apare numele lui Turgheniev într-o lucrare ca **Dicţionar de expresii şi dic-**

toane latine, tipărit în 1982 la Moscova sub redacţia lui N.T.Babicev şi I.M.Borovski.

6. Vezi Către P.Viardot, 19 oct. 1874, XI, p. 82.

7. Vezi Către P.Viardot, 19 dec. 1847, XI, p. 87.

8. Vezi Către M.N.Avdeev, 15 ian., XI, p. 330.

9. Vezi Călătorie în Polesie. - În Apele primăverii, Bucureşti, 1980, p. 176.

10. Vezi Cuvîntare..., XI, p. 29.

11. Vezi Faust. În volumul Apele primăverii, p. 121.

12. Vezi Zapiski rujeinogo ohotnika Orenburgskoi gubernii S.A.-va. În Polnoe sobranie socinenii v 28-i tomah, Moskva - Leningrad, 1963, t. V, p. 415-416.

13. Id.

14. Vezi Rudin. În Opere, Bucureşti, 1953, vol. II, p. 99.

15. Vezi Părinţi şi copii. În Opere, Bucureşti, 1958, vol. III, p. 180.

16. Vezi Părinţi şi copii, p. 337.

17. Id. p. 265.

18. Vezi Faust, În Apele primăverii, Bucureşti, 1980, p. 156.

19. Vezi Părinţi şi copii. În Opere, III, Bucureşti, 1955, p. 189.

20. Vezi Către P. Viardot, 18 dec. 1847, XI, p. 87.

21. Vezi Către P. Annenkov, 24 febr. 1853, XI, p. 140.

TREPTELE ADEVĂRULUI ŞI PREZENŢA "VOCII" ÎN "SMERITA"

Pus faţă în faţă cu conştiinţa proprie, omul nu se poate dispensa de o altă conştiinţă prin care se cunoaşte pe sine şi se adevereşte ca fiinţă. Este ceea ce ne spune cu evidenţă povestirea **Smerita**. Sintetizînd în această idee întreaga problematică a creaţiei dostoievskiene, povestirea se structurează pe binecunoscutul motiv al dialogului socratic de căutare a adevărului prin confruntarea dialectică dintre afirmaţie şi negaţie. Modalitatea de desfăşurare a dialogului pentru care a optat Dostoievski în această capodoperă a maturităţii este examenul psihologic al personajului care dezvăluie, treaptă cu treaptă, sensul real al faptelor de ordin particular şi, în acelaşi timp, se instituie în act de prospectare a valorilor umane generale.

Povestea unei căsnicii ratate şi istorisirea ei din perspectiva protagonistului, aruncat într-o mare dezordine a spiritului de sinuciderea soţiei, construiesc, prin reciprocă oglindire, un tip complex de dialog, cuprinzînd un dialog direct (**erou-cititor** sau **eu-sine**) şi un dialog " de referire" (**eu-ea, altul**). Plasat pe fundalul dialogului direct şi motivat de acesta: "am să vă povestesc aşa cum înţeleg eu"[1], dialogul de referire se desfăşoară sub forma unei **naratio** care relatează momentele esenţiale ale confruntării a două concepţii de viaţă. Finalul tragic al acestei confruntări, adus la începutul povestirii, ne avertizează că numai unul din predicatele ei a participat şi participă la adevăr şi fiinţă. Aceeaşi constatare i se impune şi eroului povestitor: "Nici asta nu eşti în stare să înţelegi; răspunsul zace pe masă,

iar tu mai vorbeşti de intrebare".[2] Dar această interpelare a sinelui se dovedeşte a fi doar o jumătate de răspuns pe fundalul semnificaţiei complexe a istorisirii, insuficientă însă pentru a declanşa starea de perplexitate care cere cu necesitate răspunsul întreg la o altă întrebare: care anume din cele două predicate contrarii ale dialogului eu-ea s-a dovedit a fi o privaţiune de substanţă?

Premisa de la care porneşte căutarea răspunsului: "asta mă şi îngrozeşte, că înţeleg totul" este o falsă premisă. În plus, ea conţine eroarea categoricului şi posibilitatea cantonării propoziţiilor în spaţiul închis al subiectivităţii. Dar buna intenţie a conştiinţei care a avansat-o îi aduce corective pe parcurs, transformînd-o într-un instrument suplu de scoatere a gîndului şi realului din încremenirea lor, de trezire a raţiunii, prin care un moment definitiv închis în planul existenţei devine moment rodnic pentru conştiinţă. Rememorarea celor întîmplate, efortul eroului de a înţelege şi de a-şi pune "gîndurile la punct" [4] se transformă, astfel, într-o demonstraţie sui- generis a adevărului. Fiecare etapă a acestei demonstraţii, marcată de titulatura părţilor şi a capitolelor comportă o structură recurentă care include: expunerea adevărului propriu al eroului, argumentaţia, contraargumentaţia şi refutaţia. Parcurgerea fazelor amintite va angaja deplasări rapide din planul dialogului-cadru (comentariu) în planul dialogului de referire (relatare) şi invers. Aceste deplasări sînt marcate de indicii morfologici ai prezentului şi trecutului, de recurenţa expresiilor **dicendi**, de schimbarea actanţilor, a intonaţiei sau a ritmului vorbirii.

În această dinamică a textului unitatea obiectului se

pierde uneori, conţinutul gîndului se pulverizează în suita unor consideraţii aleatorii sau a unor sofisme care-i subminează "consecvenţa" [5] dorită şi declarată ca realizată. Dar pierderea de obiect este numai a eroului. Acolo unde el nu are acces la mecanismul erorii şi la decodarea lui, faptele însele şi realitatea psihologică instaurată de catastrofă îşi impun adevărul şi logica lor proprie. Ele vin ca un contraargument nu numai la substanţa invocată de povestitor, dar şi la modalitatea în care acesta ne-o prezintă. Datorită acestui fapt, dincolo de "anarhia" pe care o introduc numeroasele reveniri, retractări, contradicţii ale istorisirii eului, textul povestirii se ordonează într-o structură strînsă şi perfect articulată în lapidaritatea ei.

Bun posesor de "sistem" şi "idei", cum singur se defineşte, eroul îşi începe relatarea cu o descriere a fiinţei individuale. "Cine am fost eu şi cine a fost ea" se intitulează primul capitol din prima parte a povestirii. Susţinută de o aparent liniştită expunere de contraste situaţionale (el cămătar, în plină maturitate, orgolios şi rece; ea- foarte săracă, foarte tînără, "bună şi smerită "), această primă parte pare a ne spune doar ce este fiinţa individuală în imediat. Dar datele imediatului se dovedesc a fi insuficiente pentru a ne da prin ele însele un răspuns la întrebarea pusă. Un amănunt le tulbură liniştea şi le trimite spre sensuri mai profunde. Acest detaliu este amintirea momentului cînd posibilul a fost avansat de erou "mai în glumă, mai misterios" [6] prin binecunoscutele cuvinte ale lui Mefisto din **Faust**-ul goethean:

" O parte sînt dintru acea putere
Ce numai răul îl voieşte,

Însă creează numai bine".
(Trad. Lucian Blaga)

În planul istorisirii, tulburarea adusă de amintirea acestui moment semnifică deplasarea povestitorului din postura de martor în situaţia de erou implicat: "Nu de mine e vorba...Dar apropo, ce e important pentru mine acum - că e vorba sau că nu e vorba de mine ?"[7] Abia cu această nouă întrebare, întrebarea primă "cine am fost eu?" devine o întrebare pusă fiinţei şi cauzei care a făcut posibilă catastrofa, iar cuvîntul care o poartă îşi asumă conştient caracterul difon: "Vreau să mă judec, şi mă judec. Trebuie să vorbesc pro şi contra, şi asta şi fac"[8].

În planul poveştii, cuvintele lui Mefisto deschid întîmplările spre un posibil cu care se va înfrunta viaţa. Şi, deşi "judecă" şi "se judecă" pe sine povestind povestea acestei înfruntări, eroul nu-i înţelege nici natura, nici sensul o perioadă de timp care se întinde între categoricul "înţeleg totul" de la începutul povestirii şi "O, neînţelegere, o orbire!" [9] de la sfîrşitul ei.

În schimb tînăra "bună şi smerită", în seninătatea ei care este seninătatea bună a firii, va intui fulgerător tîlcul acestei înfruntări şi-i va întîmpina semnele nu numai cu o mare şi copilărească uimire, dar şi cu gîndul ei despre om şi despre viaţă: " Sigur, lucrurile le poţi face în orice loc, zise ea privindu-mă rece şi pătrunzător. Chiar în orice loc, adăugă ea brusc" [10]. În acest adevăr al "lucrurilor bune", pur omeneşti, cum se va dovedi apoi, adevăr menţinut permanent în stratul de profunzime al textului, Smerita se investeşte pe sine în întregime, cu fiecare gest şi cu orice cuvînt. Prin el, ea

ştie şi vede, consimte şi urcă spre o împlinire care sfîrşeşte într-o moarte "sfioasă şi smerită" ,cum spune Dostoievski într-o pagină din jurnalul pe anul 1876 [11].

Lumea "lucrurilor bune" se confruntă, în povestirea dostoievskiană, nu cu lumea răului satanic, ci cu lumea dorită de conştiinţa eroului, o lume încremenită în rigiditatea ei logică. Separat de lume prin "zidul" orgoliului şi dorinţei de răzbunare pentru umilinţele îndurate, eroul gîndeşte o lume pusă sub incidenţa legilor fixe ale unui sistem inventat de el pentru o prinsoare cu destinul: "Voi m-aţi proscris, voi oamenii, adică m-aţi alungat cu o tăcere dispreţuitoare(...) Acum va să zică, am tot dreptul să mă izolez de voi cu un zid, să-mi adun cele treizeci de mii de ruble şi să-mi sfîrşesc viaţa undeva în sudul Crimeii(...)"[12]. În virtutea acestui pariu cu destinul, eroul propune o lume în care lucrurile şi fiinţele trebuie să se poarte "bine", după un plan "limpede ca cerul" [13], alături unele de altele, iar nu împreună, în limitele previzibilului, iar nu în spaţiul mişcării vii care aduce cu ea întîmplarea şi contradicţia rodnică, atît de repudiate de el. Cu acest plan şi cu această intoleranţă la mişcare şi la viu se îndreaptă eroul spre lume, şi căsătoria cu ea, prin tînăra smerită şi bună, urmează să fie inclusă aceluiaşi sistem rigid al necontradicţiei şi necomunicării: "Diversele mele idei, însă, am apucat să i le transmit de pe atunci ca să le ştie, cel puţin (...) Asta era ideea mea. Entuziasmul îl întîmpinam în tăcere, o tăcere binevoitoare, sigur... Şi totuşi şi-a dat seama curînd că e o diferenţă între noi (...) Într-un cuvînt, pe atunci, cu toate că eram mulţumit, am creat un sistem întreg" [14].

"Tăcerea", "răceala", "severitatea", "ideea", "mîndria",

"triumful", "sistemul" sînt tot atîția factori de mediație cu ajutorul cărora conștiința logică vrea să-și subordoneze definitiv mișcarea vie a vieții, să o închidă în spațiul sărac al principiului terțului exclus, clar enunțat de erou: "am vrut întotdeauna ori totul, ori nimic". Ele stau mărturie nu numai despre o acută indispoziție a eroului în fața vieții, dar și despre refuzul dialogului intersubiectiv, despre opacitatea eroului la înțelesurile celuilalt și despre imposibilitatea realizării căsătoriei lui adevărate cu realul, în ființă. "Mi-a scăpat un amănunt (...) - recunoaște naratorul - acum înțeleg eu că am greșit-o undeva. Că a fost ceva care n-a ieșit cum trebuie"[15] și, în logica acestei constatări, făcute sub semnul calculului exact, acesta se disculpă pe sine și acuză categoric pe celălalt: "Nu ești tu de vină!... Ea e vinovată, ea e vinovată" [16].

Dar nu de un amănunt uitat este vorba și nici de întîmplare în ordinea cauzală a faptelor, ci de o acțiune conștientă și susținută de supunere și de înfrîngere a celuilalt prin repetată umilire și artificiu. Acest din urmă adevăr ajunge la conștiința eroului printr-un întreg hățiș de false probleme pe care el le pune între sine și lumea vie. Probleme de primă importanță pentru erou, ca: "și ce dacă-s cămătar?", "Eu, zic, trebuie să strîng treizeci de mii în trei ani și altfel n-am cum să fac "sau" că ce putea să înțeleagă ea?", "Am dreptul să privesc viața cu ochii mei", toate aceste probleme, în contextul real al întîmplărilor se dovedesc a fi goale de semnificație și a avea caracterul cel mai impersonal cu putință. Ele creează în jurul eroului un spațiu protector de aparență și vid în care i se pierd toate gesturile și toate cuvintele. Certe pentru el rămîn doar planurile. "Tot pla-

nuri şi planuri" vin să-i ocupe mişcarea febrilă a minţii şi să definească starea de permanentă suspensie a dialogului şi a întîlnirii reale cu viaţa, stare surprinsă de text în modalitatea ipoteticului şi a optativului.

Pentru că "ideea", "sistemul", "planul" şi sinele nu reprezintă pentru el un întreg viu, eroul îşi poate permite jocul cu această idee. El acţionează, deci, nu pentru a se împlini întru lume, ci "ca să se creadă", "să se vadă", "să pară că".

Sentimentul de mulţumire şi putere pe care i-l dă acest joc cu aparenţele îl privează pe erou în şi mai mare măsură de real, astfel încît el este nevoit să pună în joc fantezia pentru a seduce şi pentru a crea "enigma" şi "originalul". "Şi poate tocmai pentru a crea **enigma** am făcut toată prostia asta"[17] recunoaşte eroul-povestitor, şi adaugă: "Dar mai departe, cu nişte vorbe mai misterioase, **s-a dovedit că imaginaţia nu poate fi cumpărată**" [18]. (s.n.) Dar dovada atît de certă pentru erou este şi ea o închipuire, o construcţie a posibilului logic, un produs al "visului de mîndrie" întemeiat pe principiul monologismului: "Am văzut clar că prietenul trebuie să fie pregătit, format şi chiar învins" [19].

Această expresie explicită a situării celuilalt sub zodia pasivului în postura de obiect intervine în istorisire exact în momentul cînd în poveste se declanşează criza principiului sus-amintit. Asaltul aparenţei asupra realului, certitudinea îndreptăţirii şi victoriei ei totale: "Am învins, iar ea fu sese învinsă pentru totdeauna" [20], provoacă în real reacţii de răspuns care întorc semnificaţiile întîmplărilor spre adevărul lor, deplasîndu-le din planul abstract logic în plan existenţial. Această întoarcere nu se face prin negare, ci

printr-un proces aproape insesizabil de suspendare, oglindire şi răsturnare pe care-l fac vizibil gesturile şi puţinele cuvinte ale Smeritei înregistrate în text. "Zîmbetul neîncrezător" al eroinei, "frica", "tăcerea" şi "teama" ei se înscriu şi ele în textul întîmplării ca semne de tăgadă, dar nu pentru dezbinare şi separaţie, ci pentru a putea realiza citirea, înţelegerea şi căutarea activă a celuilalt prin eros: "Mă iubea, mai precis, voia să mă iubească", recunoaşte eroul-narator, descifrînd semnificaţia adevărată a prezenţei Smeritei în existenţă [21].

Temeiul acestor veritabile tentative ale eroinei de provocare a replicii vii din partea celuilalt, de actualizare a dialogului, (mai insistente în partea a II-a a povestirii) este legea fiinţei care aduce cu sine lumea valorilor şi deschide spre adevărul sufletului uman.

Prin puţinele gesturi ale Smeritei, în dialogul eu-ea, încă ipotetic prin voia eroului, intervine momentul de criză transformat de partener în, "duel pe viaţă şi moarte" [22], dincolo de care întîlnirea eroilor nu va mai fi posibilă. În partea a II-a a povestirii, cuminţenia şi înţelepciunea firii îşi ies din matcă, "Smerita se revoltă". Sfidarea şi revolta ei vor opune neutralităţii posibilului, susţinut de "amînare", "aşteptare", "imaginare", "fantazare", necesitatea opţiunii, a asumării sensului vieţii în doi printr-o determinare univocă, individuală. Ruptura de echilibru a firii şi intrarea ei în nefiresc: "faţa asta sfioasă devenea tot mai sfidătoare şi mai sfidătoare"[23] forţează platoşa de fier a ideilor şi atrage în prim-plan realul existenţial care devine nu numai cadrul dialogului, dar şi spaţiul care validează autenticitatea fiinţei eroului. Deschis spre în afară şi spre trecut prin reeditarea momentului duelului care, cîndva, a provocat ruptura ero-

ului de lumea şi prinsoarea lui cu destinul, acest spaţiu capătă, prin prezenţa privirilor străine, semnificaţia unei oglinzi măritoare. În ea eroul este chemat să-şi afle propria măsură şi să ia act de perspectiva profundă a fiinţei pe care o poartă în sine, nu numai ignorînd-o, dar şi mutilînd-o în mod deliberat. Neiubitor cu adevărat de celălalt şi de sine, incapabil de a-şi însuşi tăgada şi lecţia realului, pe care o mută în planul "jocului", eroul ratează şi această ultimă posibilitate de a se mîntui prin altul: "Am împins mai încolo cu bună ştiinţă deznodămîntul celor întîmplate, cît aveam îmi era prea destul pentru liniştea mea şi-mi oferea destule imagini şi material pentru visele mele (...), iar în ceea ce o priveşte pe ea mă gîndeam că **o să mai aştepte**". (...) Pînă şi eu priveam toate astea ca pe un joc" (s.a.)[24].

Înţelegerea vine tîrziu, într-un contratimp fatal pentru celălalt. A fost nevoie de o des-fiinţare pentru ca ochiul lăuntric al eroului să se deschidă şi să vadă că, identificîndu-se tiranic cu ideea, el s-a identificat cu o conştiinţă fără altar şi fără sine. "Am fost eu cu sufletul meu? (...) Această casă de credit n-a fost decît (...) o idee personală a autobiciuirii şi autoelogierii (...) Şi pe ea tot de asta am chinuit-o (...) I-am scos sufletul, asta e!" [25], toate acestea sînt propoziţii-adevăruri prin care eroul, la sfîrşitul povestirii, se anunţă abia ca făptură deschisă lumii. În fapt, deschiderea "cămătarului" spre celălalt va trebui cucerită pas cu pas, momentul esenţial al acestei cuceriri însemnînd intrarea în Smerenie. Despre această intrare în Smerenie ne vorbeşte povestirea **Smerita** ca despre o trăire adînc individuală, întru iubire şi înţelegere, a lumii şi oamenilor, ca despre un mod autentic de a fi al omului. Povestindu-şi şi povestin-

du-ne eşecul tragic al tentativei de înfiinţare prin monologism, eroul dostoievskian găseşte nu numai calea cunoaşterii de sine, dar şi modalitatea de a stabili comuniunea reală cu lumea. Istorisind, el începe să înţeleagă, să se înţeleagă pe sine şi să fie înţeles şi, odată cu aceasta, el începe să fie în lume.

NOTE

1. Vezi F.M.Dostoievski. Smerita. În Opere, vol.II. Edit. "Univers", 1974, p.277.

2. Vezi id., p. 284.

3. Vezi id., p. 277.

4. Vezi id., p. 275.

5. Vezi id., p. 275.

6. Vezi id., p. 280.

7. Vezi id., p. 284.

8. Vezi id., p. 283.

9. Vezi id., p. 310.

10. Vezi id., p. 280.

11. Vezi Două sinucideri. În Jurnalul unui scriitor din anul 1876, Opere, vol.II, p.271.

12. Vezi Smerita, p. 289.

13. Vezi id., p. 290.

14. Vezi id., p. 285.

15. Vezi id., p. 286.

16. Vezi id., p. 290.

17. Vezi id., p. 283.

18. Vezi id., p. 285.

19. Vezi id., p. 299.

20. Vezi id., p. 301.

21. Vezi id., p. 293.

22. Vezi id., p. 289.

23. Vezi id., p. 295.

24. Vezi id., p. 288.

25. Vezi id., p. 301-302.

"O ZI MAI LUNGĂ DECÎT VEACUL" - STRUCTURĂ ŞI SEMNIFICAŢIE

Autor de povestiri, nuvele şi romane intrate deja în circuit universal, Cinghiz Aitmatov s-a impus cititorilor prin fineţea analizei psihologice, prin miracolul "poveştii" pe care cu atîta firesc îl ia din arta narativă a Orientului. Chiar de la primul său roman din 1980, **O zi mai lungă decît veacul**, prozatorul chirghiz dezvăluie, în plus, o subtilă artă de constructor şi stăpînirea suverană a unei retorici a interogaţiei menite a face dintr-un roman aparent biografic o dezbatere filozofică în care graţia naraţiunii acompaniază gravitatea şi profunzimea ideii.

În acest roman a cărui excelenţă artistică a fost încununată de un premiu de stat şi de traducerea rapidă în marile limbi de circulaţie, geniul lui Aitmatov se relevă în ştiinţa de a "radiografia" fiinţa umană aflată la confluenţa multimilenarei vieţuiri în ritmul naturii cu tentativa de ieşire din acest ritm, cu saltul pe care se pregăteşte să-l facă "conştiinţa universală" din "timpul de cînd lumea" într-un timp necunoscut. Centrul iradiant al acestei operaţii, întreprinse cu dragoste şi oroare, este întrebarea neliniştitoare: "dar dacă direcţia de dezvoltare a fost dintru început greşită, lipsită de orice perspectivă?". Cu această întrebare Cinghiz Aitmatov pune o chestiune care este considerată, între alţii, şi de Constantin Noica, definitorie pentru filozofia actuală: problema spiritului rupt de fiinţă şi împotrivit ei.

"Ruptura" dintre spirit şi fiinţă este urmărită şi dezvăluită de romanul **O zi mai lungă decît veacul** în diverse manifestări ale pierderii de sine ca situaţie narativă: "tu nu

mai eşti al tău" dezvoltată fără patosul demascării şi fără instrumentele a ceea ce ne-am obişnuit să numim roman filozofic. Povestea unui om simplu, spusă cu linişte epică, îngîndurată şi pătrunsă de un discret lirism, îi este de ajuns scriitorului pentru a construi semnificaţii generale vizînd nu numai existenţa istorică, cum remarca Tatiana Nicolaescu, prefaţatoarea versiunii romanului în limba română, dar şi existenţa ca identitate cu sine a fiinţei. Şi dacă este adevărat că purtătorul acestor semnificaţii este un om dintre cei mulţi, nu mai puţin important ni se pare faptul că acest om este un înţelept, un om care ştie să mute lucrurile din făgaşul lor cunoscut spre un sens adînc şi să "desluşească înţelesurile sub spuza gîndurilor tulburi". Prin acest personaj, şi prin altele asemenea lui, intră în roman problema spiritului cu acţiunea lui bună de păstrare şi construire a identităţii fiinţei prin exerciţiul memoriei şi gîndirii, printr-o trimitere continuă la valorile lumii, la propria răspundere a omului şi la dreptul lui de a cere socoteală pentru tot ceea ce mortifică gîndirea sau ascunde omului propria lui identitate.

Aitmatov caută identitatea cu sine a omului nu în spaţiu, ci în timp, timpul interior şi cel al biografiei sociale dobîndind substanţă numai atunci cînd se înscriu pe direcţia timpului, lumii cu devenirea ei. În acestă dimensiune temporală, care-şi incorporează cu necesitate şi intrarea în nefiinţă (ziua mai lungă decît veacul este ziua înmormîntării lui Kazangap, tovarăş şi prieten al eroului principal, Edighei), doar înţeleptul poate pune în rost lucrurile şi fiinţa. Înţeleptul lui Aitmatov - Edighei, Kazangap, Kuttîbaev sau Elizarov - foloseşte timpul psihologic şi mitic ca experienţă fundamentală de cunoaştere şi de formare, de modelare şi umanizare a

timpului prin punerea trecutului în viitor. De aceea romanul **O zi mai lungă decît veacul** se construieşte pe subtila interpătrundere a celor trei forme de timp într-un plan unic de semnificaţie care se deplasează firesc în lumea mitului, a istoriei şi a anticipaţiei.

Aceste trei lumi sînt nutrite permanent de aducerea aminte, de "matca de aur" a identităţii de sine. "Matca de aur" se instituie în motiv narativ pe care romanul îl dezvoltă într-o structură complexă de tip concentric. Ea se motivează la nivelul întîmplărilor prin întîlniri ale minţii şi "înţelepciunii" ca străin, fals uman şi, corespunzător, ca autentic uman, şi se realizează prin torsiuni ale linearităţii poveştii cadru: înmormîntarea lui Kazangap şi drumul spre cimitirul strămoşilor. Torsiunile provoacă în text mutaţii pe axa temporală prin introducerea diverşilor naratori care vin cu povestea proprie ca variantă a motivului aducerii aminte. Redundanţa motivului şi abaterile narative pe care ea le provoacă construieşte sensul metafizic al călătoriei spre Străbuni (spre Ana Beiit - locul de veci al mamei) ca dorinţă de regăsire a sinelui individual prin confruntarea cu ceea ce-l simulează sau îl neagă deschis. "Abaterile" de la sensul direct al întîmplărilor sînt marcate prin întreruperi bruşte ale fluxului narativ, prin inserarea unui "refren" narativ scris cu altă literă decît restul textului. Intervenţia acestui refren în momente diferite ale romanului reuneşte şi apoi redivide unităţile epice compoziţionale - capitolele - în unităţi poematice ca unităţi imagistice şi intonaţionale.

Refrenul: **"Pe aceste meleaguri, trenurile goneau dinspre Est spre Vest şi dinspre Vest spre Est... Iar de o parte şi de alta a căii ferate, se întindeau**

marile spaţii deşertice Sarî-Ozekii-Ţinutul stepelor galbene.

Pe aceste meleaguri, toate distanţele se măsurau pornind de la calea ferată, ca de la un meridian Greenwich...

Iar trenurile goneau de la Est spre Vest şi de la Vest spre Est..." introdus în corpul primului capitol, revine pe parcursul romanului exact în forma aceasta sau uşor modificat şi rareori marchează sfîrşitul de capitol. Funcţia lui compoziţională este dublată, de fiecare dată, de o funcţie actualizată în cadrul capitolului în care apare.

Prima ocurenţă a secvenţei-refren în capitolul întîi introduce spaţiul infinit al stepei şi motivul mişcării automate. Pe acest fond se ridică verticalitatea "tăriei gîndului", ca unică modalitate de înfrîngere a situaţiei "putrezeşti de viu". În capitolul I situaţia aceasta este anunţată doar, nu însă fără a i se contura dimensiunile înfricosătoare în "sentimentele contradictorii şi ciudate" pe care le încearcă Edighei în faţa decolării unei rachete cosmice de pe cosmodromul din Sarî-Ozekii: "Aşadar, djighiţi, dacă am înţeles eu bine, în cosmos s-a înălţat o rachetă fără om înăuntru? Atunci cine o conduce?". Prin această întrebare socratică intră în roman problemati ca dezumanizării omului prin uciderea memoriei şi a ceea ce este personal în om. Întrebarea fiind pusă sub semnul "împotrivirii", în mod firesc din acestă dispoziţie ia naştere regimul interogativ al eroului şi al romanului în întregul lui, regim pe care îl înţelegem nu ca pe o curiozitate a intelectului, ci ca pe o nelinişte a spiritului şi o presimţire a unei mari pierderi.

Confruntarea acestei nelinişti cu siguranţa de sine a pu

terii impersonale a oficialităţilor celor care deţin puterea şi cu psihologia de rob a acestora cunoaşte momente dramatice în care viaţa însăşi este sacrificată. Refrenul însoţeşte toate aceste momente de confruntare al căror punct de întîlnire este capitolul VI construit pe ţesătura "unei întîmplări de nepovestit", a "poveştii cimitirului Ana-Beiit" şi a relatării dramei familiei Kuttîbaev. Mişcarea radială spre acest capitol a capitolelor anterioare şi, apoi, prin întoarcere, a celorlalte cinci capitole care urmează este susţinută în text de sintagma "mankurt" cu "semnificaţia" nu mai ştia cine e, din ce neam se trage, nu-şi cunoştea numele, nu-şi amintea copilăria, tata, mama - într-un cuvînt nu avea conştiinţa de sine a unei fiinţe omeneşti".

În primele cinci capitole ale romanului, sintagma apare ca atare sau este subînţeleasă ca determinant pe lîngă situaţii şi personaje ce se înscriu în perimetrul semnificaţiei amintite prin poziţia celor care o pronunţă: "Omul să facă totul conform unui program stabilit de la centru (...)", "Ordine şi disciplină"; "îl sileau să tot ia cuvîntul în şedinţe ca să-şi condamne tatăl (...) că el se leapădă de asemenea tată"; "Timpul nu-i în puterea noastră. Iar pe stăpîni n-ai dreptul să te superi". Ipostazele acestea ale "mankurtului" vizează întîmplări din viaţa eroilor sau prezentul acestora suprapus pe ziua mai lungă decît veacul a înmormîntării unui înţelept al stepei, Kazangap. Legenda mankurtului povestită nu întîmplător în capitolul VI scoate semnificaţia situaţiilor şi personajelor din sfera particularului pentru a o proiecta spre suprasemnificaţia romanului, ţinînd deopotrivă de prezent, trecut şi viitor: afirmarea eului profund al umanităţii.

Actul însuşi al povestirii, în ipostaza lui orală sau scrisă,

este o rememorare a întîmplărilor vieţii, trăite de eroi sau transmise prin mituri şi legende. Povestirea-cadru a autorului-narator îşi circumscrie povestirile eroilor, care se configurează în secvenţe narative cu început şi final propriu, păstrîndu-şi, astfel, regimul de semn de sine-stătător. Acest semn, însă, devine şi un element constitutiv al textului, motiv pentru care, prin dubla şi tripla lui filtrare şi relaţionare cu diferite situaţii şi conştiinţe, îşi atenuează propriul statut de text. Asimilarea acestor texte în povestea-cadru este anunţată la nivelul sintaxei prin formula care nominalizează actul spunerii. Astfel vocea naratorului care conduce firul naraţiunii de la începutul pînă la sfîrşitul cărţii: "Acum îl petrecea pe însuşi Kazangap spre cimitirul Ana-Beiit. Era ca şi cum s-ar fi închis un cerc. Povestitorul urma să-şi afle şi el pacea veşnică în cimitirul a cărui legendă o păstrase şi o transmisese altora" se relevă a fi ea însăşi o voce a readucerii aminte, prin care intră în roman vocea memoriei colective cu specificul ei de impersonalitate, dar şi de individualitate: "Cimitirul Ana-Beiit îşi avea povestea lui", "Legenda spune că", "o să-ţi reamintesc o poveste veche (...) "în cinstea ta, Edike, o să fac eu un teatru în toată legea: Plîngerea lui Raimalîaga către fratele său, Abdlhan". " Acum, în drum spre Anna-Beiit, petrecîndu-l pe Kazangap spre lăcaşul din urmă, Edighei era obsedat de legenda aceea" (a lui Raimalîaga), "Povestea lui (Kuttîbaev) stăruia în el (Edighei) ca un ecou dureros", "Legendele mele (Kuttîbaev) sînt anii mei de război".

Datinile, obiceiurile pămîntului, "veştile din trecut" care se inserează textului prin aceste formule nu numai că înscriu în ele sensul întîmplărilor, dar sugerează sensul unui timp

firesc pe care autorul îl vede primejduit de noul timp logic al eficienţei şi programării. Contrar tradiţiei de interpretare a mitului, Cinghiz Aitmatov este convins că timpul mitului şi al legendei ţine de veghea omului, iar nu de visul lui. De aceea scriitorul chirghiz foloseşte mitul şi legenda nu doar ca material de construcţie narativă sau ca model de "povestire", ci şi ca mijloc de întemeiere a "adevărului". A adevărului că apariţia excepţionalului în viaţa umană (la scara terestră şi la cea cosmică) reclamă "o soluţie individuală", pe care o dictează conştiinţa, iar nu alte considerente. "Există, fireşte, un adevăr comun, al tuturor, dar mai există răsfrîngerea acestui adevăr în mintea fiecăruia. Şi această răsfrîngere se duce odată cu noi" - constată un erou al romanului, căruia i se va interzice tocmai dreptul la adevărul personal, dintr-un motiv ce va fi explicit formulat la sfîrşitul romanului: "ura faţă de personalitatea aproapelui" (319).

În felul acesta, legenda mamei ucise de fiul ei, povestea cîntăreţului condamnat la moarte de propriul său frate, povestea tragică a învăţătorului Kuttîbaev, a tinereţii şi a înmormîntării lui Kazangap au o dublă funcţie semantică: de a afirma timpul şi ritmul firii şi de a proiecta în viitor pericolul atentării la "miezul sacru al fiinţei umane". Prin ambele funcţii, aceste secvenţe narative se întîlnesc cu povestea prospectivă despre izolarea pămîntului de restul universului conştient printr-o reţea de rachete-robot şi prin gestul de părăsire în cosmos a doi tereştri.

Nu fără ironie citeşte Cinghiz Aitmatov semnele căderii omului în hăul neaducerii aminte în cîteva realităţi sociale şi psihologice actuale, pe care imaginea "centurii" de roboţi din jurul pămîntului le corelează, în paralelism, cu motivul

central al mankurtului, al omului în care memoria şi, deci, conştiinţa de sine a fost ucisă. Pe primul plan în acest proces de pierdere de sine se situează pastişa inteligenţei, înfricoşătoarea capacitate a minţii umane de a crea aparenţa gîndirii. Vicleană şi ageră, cu "tonul furişat", inteligenţa trucată instaurează regimul lui "trebuie", "interese colective", "ceea ce nu ne este de folos nu trebuie ţinut minte" etc. "Agitaţia ei zadarnică şi meschină", însoţită de chemarea la "ordine şi disciplină", sustrage omul din timpul lui profund, îl răpeşte menirii de a purta crucea dintotdeauna a raţiunii: de a nu fi împăcat cu întocmirea lumii şi de a lupta pentru a se împăca cu ea" (p. 114).

"Nefirescul" acestui fel de inteligenţă este subliniat prin atribute ale identicului care apar în roman acolo unde am fi aşteptat atribute ale individualului. Ironia autoruluinarator, ca şi aceea a eroului-martor-narator Edighei, surprinde detalii ale fizionomiei vestimentaţiei, gesticulaţiei şi vocabularului purtătorilor ideii de "necesitate" şi eficienţă: "Trei inşi - în cizme negre de box, croite pe acelaşi calapod", cu "ochi alburii, ca de sticlă", "juan-juani, fioroşi mari şi tari", "slujbaşi ai statului, nu fitecine". Pluralul folosit cu precădere în nominalizarea acestor personaje este expresia monotoniei şi anonimatului, iar nu a multiplului. O "voinţă puternică şi fără chip" conduce personajele depersonalizate, nu numai prin includerea lor în sintagme ale pluralului fără chip, dar şi prin rezumarea lor în apelative avînd semnificaţia linearităţii sau a vieţuirii într-o dimensiune unică - aceea a ascultării: "ochi de crete", "mankurt".

Timpul eficacităţii, construit după principiile "ordinei şi disciplinei", i se pare lui Aitmativ a fi ieşire din starea de

veghe, instaurarea babiloniei în ordinea etică şi morală a omului, care pentru a fi el însuşi are nevoie tocmai de continuitate şi de timpul propriu. Purtătorii timpului eficacităţii: Sabitjan (fiul lui Kazangap, şcolit şi rupt de datini), juanjuanii (venetici fioroşi), anchetatorul (ochi de erete), comitetul de exploatare a spaţiului cosmic, locotenentul de la bariera cosmodromului Sarî-Ozeki rup tactul firesc al sinelui prin neaducere aminte, prin frică sau prin insistenţa în a se vedea oameni ai datoriei şi nimic altceva. Romancierul include în cîmpul semantic al acestor personaje sintagme sinonimice care ţin de cuvîntul lor direct sau de optica altor personaje: "sîntem **slujbaşi** ai statului' (Sabitjan); "Ei bine, **nu pot exista nici un fel de opinii personale**" (anchetatorul); "**nu voia** sau **se temea** să vorbească în limba maternă" (locotenentul Taksîkbaev); "plasarea pe orbite **dinainte stabilite** a unor rachete-robot de baraj, **programate să distrugă** prin laser orice obiecte ce s-ar apropia de pămînt venind din cosmosul îndepărtat" (comitetul de exploatare a spaţiului cosmic). Aceste sintagme, plasate în diferite secvenţe ale romanului, formează un lanţ sinonimic în cîmpul semantic al "ascultării" şi "fricii". Sinonimia lor este susţinută şi de procedeul analogiei la care recurg vocile eroilor înţelepţi atunci cînd, comentînd gesturile şi cuvintele personajelor robot, identifică legenda cu realitatea comentată: "Eşti un markurt, asta eşti! Cel mai adevărat mankurt - şopti el (Edighei) pentru sine, cu sufletul plin de ură şi totodată de milă pentru Sabitjan"; "nici tu (Edighei) nu eşti Raimalî-aga, nici eu nu sînt Abdilhan" (Kazangap). Analogia respectivă cere cu necesitate inserţia de "texte străine" în textul poveştii cadru, ca şi procedee ale naraţiunii ca atare,

între care un loc privilegiat îl ocupă încadramentul şi retardarea.

Să observăm, mai întîi, că povestea- cadru se desfăşoară intersectată de la un capăt la altul al textului de povestea de anticipaţie, intersecţia fiind marcată şi de indici ai timpului lor comun de desfăşurare: "La ora aceea (oră a priveghiului lui Kazangap) în Oceanul Pacific, pe latitudinile lui nordice, era ora opt dimineaţa. (...) tocmai aici la bordul portavionului "Konvenţia", se derula o dramă de anvergură mondială, neştiută încă de nimeni din afara navei". Momente de intersecţie pot fi considerate şi întîlnirile capitolelor (de exemplu a capitolelor II şi III) sau rupturile intracapitole (vezi capitolele V, VI etc). La toate acestea să adăugăm numeroasele întreruperi şi reluări ale poveştii cimitirului Ana-Beiit sau ale legendei rapsodului Raimalî-aga, anunţate cînd de o voce, cînd de alta în diferite capitole, dar povestite de autorul narator în capitolul VI şi, respectiv, în capitolul X. Retardarea realizează, în acest caz, adevărate recurenţe care transformă personajele în paradigme ale sensului "mankurt", sens spre care sînt atrase şi imagini ale spaţiului: "gardul de sîrmă ghimpată". ce închide drumul spre "sălaşul mamei", centura de rachete-robot prin care pămîntul se separă de cosmos, petecul de pămînt din faţa iurtei pe care rapsodul stă legat de un mesteacăn, izolat de munţi, de iubire, de oameni. Printr-o adevărată sintaxă a juxtapunerii tuturor acestor situaţii, ni se sugerează realitatea şi posibilitatea existenţei unei închideri sterile, robotizate, căreia i se opune închiderea bună a individualităţii, care, tocmai prin atributul ei "personal", devine deschidere.

Purtătorii acestei închideri-deschideri sînt povestitorii,

înţelepţi care se simt solidari cu diversitatea lumii pe care ştiu s-o unifice prin gîndirea vie. Ei se situează conştient în afara ritmului maşinii pe care o simt aparţinînd altui timp şi altui ritm, în care se săvîrşeşte mereu unul şi acelaşi lucru. Agerimea, "viclenia", "rigoarea" simulacrului de gîndire umilesc înţelepciunea care nu-şi poate recunoaşte eficacitatea imediată. Acel "nu se poate să fie aşa", pe care-l pronunţă Edighei şi care este reluat într-o formă sau alta de toţi eroii-înţelepţi ai romanului, anunţă un alt regim de fiinţare umană aflat sub semnul interogaţiei vii şi al "ordinii" etice. Prin întrebare şi îndoială, Kazangap, Edighei, Elizarov vor trăi satisfacţia să constate că eficacitatea conexiunilor rapide şi a schimbărilor de tact pe care şi le poate permite timpul pur logic este o modalitate foarte abilă de a ocoli adevărul pe care-l ştiu cu toţii. "A gîndi e întotdeauna lucru anevoios" - sintetizează Edighei sensul existenţei tuturor acestor eroi. Purtători ai acestui gînd, Edighei, Kazangap, Kuttîbaev, savantul Elizarov vor afirma prin cuvînt şi faptă că trebuie să gîndeşti cu cei dinaintea ta şi cu cei care vor să vină, într-un efort comun de îmbrăţişare a lumii, de înţelegere a ei cu mintea şi cu inima, cu întreaga fiinţă. Numai cu această îmbrăţişare a ceea ce a fost şi este (pe care o citeşte în păstrarea şi în transmiterea cîntecelor şi legendelor prin povestire şi scriere, în cercetarea trecutului oamenilor şi locurilor, în situarea în limba maternă şi în biruinţa de sine), crede Aitmatev, poate fi depăşit "stereotipul terestru de gîndire" şi se poate produce o "explozie a conştiinţei universale" care să ne facă apţi pentru condiţia de om al cosmosului, condiţie imaginată de paginile de anticipaţie ale romanului. Dimensiunea acestei experienţe nu poate fi univer-

sală, dacă nu este esențial umană, pare a afirma, alături de autor, Edighei, martorul lansării rachetelor-robot în cosmos. "Umanul" presupunînd, aici, păstrarea a ceea ce a cîştigat umanitatea în multimilenara ei coexistență cu natura, intrarea cu acest cîştig viu în alt tip de civilizație.

Sensul acestei dimensiuni este rezumat de sintagma "adu-ţi aminte cine eşti" (cu variantele ei textuale: "cine e tatăl tău?", "cum te cheamă pe tine?", "Din ce neam te tragi?", "ce-ai fost pînă să vii aici?") care se dezvoltă într-un parale lism antitetic cu sintagma "mankurt". Situaţiile şi personajele purtătoare ale acestui sens al romanului urcă şi ele pe verticala paradigmaticii metaforice prin aceleaşi procedee ale repetiţiei, încadramentului şi retardării pe care le remarcam pentru dezvoltarea textuală a sintagmei "mankurt".

Ar mai fi de adăugat şi procedeul variaţiei intonaţionale pe care îl putem invoca pentru textualizarea ambilor termeni ai antitezei. Semnalam în paginile de început ale lucrării că rupturile operate în text prin inserţia refrenului sau a unor forme narative tradiţionale instaurează un tip de sintaxă aglutinantă la nivelul superficial al romanului. Fenomenul este susţinut şi de alternanţa diferitelor moduri de intonaţie şi a diferitelor maniere stilistice de derulare a naraţiunii. Intervenţia diversului în registrul intonaţional şi stilistic poate avea o motivaţie strict evenimenţială sau caracterologică, dar, de cele mai multe ori, ea este cerută de raţiuni compoziţionale şi "melodice". Dominanta intonaţională a povestirii cadru este nararea liniştită şi îngîndurată, respectînd ritmul lent al înaintării spre sălaşul de veci al mamei. Această dominantă intonativă îşi circumscrie diferite modalităţi stilistice: modalitatea ironică (vezi scena in-

terogatoriului lui Edighei sau discuţia despre robotizare pe care o duc slujba şii umili ai haltei Boranli-Buranii), obiectiv - administrativă (dispoziţiile formulate de comitetul pentru explorarea spaţiului cosmic), obiectiv ştiinţifică (raportul şi relatările celor doi cosmonauţi plecaţi pe planeta Liman împădurit), sau poematico-patetică (vezi povestea lui Raimalî-aga). Circumscrierea este de fapt fuziune a diversului stilistic şi intonaţional într-un întreg pe care-l resimţim ca profund liric.

Nu afirmăm cu aceasta că **O zi mai lungă decît veacul** este un roman liric, cel puţin, în varianta cunoscută pînă acum de literatura rusă şi universală. Impresia de lirism conţinut este creată de configurarea romanului ca unitate ritmică neomogenă, realizată, ca în poezia modernă, prin poliritmie. Vom constata astfel că ceea ce, la o primă privire, pare a ţine de ritmul epic, adică de ritmul întîmplării, al personajului şi al narării, se structurează pe baza unor sevenţe ritmice de dimensiuni şi de naturi diferite prin care se pune în evidenţă ritmul însuşi al aducerii aminte ca povestire în sine şi ca ritm al vieţii în tactul creşterii firului de iarbă. Combinarea acestor sevenţe este o operaţie de mare rafinament, amintind de juxtapunerea diferitelor planuri de perspectivă în miniatura orientală. Ea generează o adevărată orchestraţie melodică, precum în lirică, orchestraţie ce-şi înscrie unităţi ritmice de la cele mai întinse, cum ar fi capitolul, la cele de dimensiuni minime, cum ar fi versul. Între ele se plasează formaţiuni ritmice finite ca bocetul mamei, cîntece şi jocuri de copii, cîntecul de nuntă sau de despărţire, rugăciunea de îngropăciune, refrenul devenit laitmotiv al timpului etc.

Alături de succesiunea întreruperilor operate în poveste prin începutul şi finalul de capitol sau prin intersectarea planurilor temporale, inserţia unităţilor ritmice "locale" amintite supune timpul întîmplărilor acţiunii fenomenului de refracţie , fenomen remarcat de I.Tînianov atunci cînd vorbea de construcţia timpului liric în **Structura limbajului versificat** din 1924. Refracţia anulează dimensiunile temporale referenţiale, convertindu-le în semantica pură a strigătului: "Adu-ţi aminte cum te cheamă, aminteşte-ţi numele!". Spre această semantică urcă toate nivelele acestui tulburător roman care, în spirit puşkinian, vede în chiar condiţia de muritor a omului şi în puterea lui de înălţare spre divinitate o şansă a nemuririi lui: "Cum vor să-şi dea seama cît preţuiesc ca oameni, dacă nu-s în stare să-şi înalţe gîndurile atît de sus, încît să devină, pentru o clipă, Dumnezeu(...)? Dacă omul nu s-ar putea socoti în sinea lui Dumnezeu (...) atunci tu, Doamne, n-ai mai exista...Şi eu n-aş vrea să pieri fără urmă" (343). Şansă acordată de bătaia neslăbită a gîndului în spaţiul identităţii de sine ca prezent, trecut şi viitor, în conştiinţa întregii umanităţi şi a întregului univers, văzut ca fiinţă şi nu doar ca spaţiu al Raţiunii.

DESPRE NATURA TEXTULUI "VIAŢA CA O PRADĂ"

Parcă pentru a confirma o constatare a lui Proust, pe care îl preţuia atît:"poetul rămîne nemişcat în faţa oricărui lucru ce nu merită atenţia omului cu greutate"[1], Marin Preda publică în 1977 **Viaţa ca o pradă**. Apariţia acestei cărţi, după **Imposibila întoarcere** care cuprindea deja o parte din materialul inserat aici, cînd nu a descumpănit prin ineditul ei condeiul încercaţilor comentatori ai operei prediste, a fost trecută cu vederea mai mult sau mai puţin evident. Raportată cînd la memorialistică, cînd la eseistică, sau la amîndouă deopotrivă, **Viaţa ca o pradă** a putut spune mult despre gîndirea şi viaţa scriitorului, în timp ce, se pare, Marin Preda ne propune o altă cheie de lectură a cărţii în refuzul declarat al povestirii de amintiri din chiar începutul cărţii: "dar eu nu vreau să povestesc aici "amintiri", ci doar lucruri pe care **le contemplu** (s.n.) şi azi cu un sentiment de nelinişte că s-ar fi putut totuşi să nu aibă loc, şi nici **lumina care le însoţeşte azi în amintire** (s.n.) să nu fi existat".[2] (p. 8). Eugen Simion, care a consacrat spaţiul cel mai întins analizei volumului **Viaţa ca o pradă**, a încercat să-i definească şi genul. Înaintînd prudent pe un teren pe care-l simte nefamiliar pentru literatura noastră, criticul ne va vorbi despre ceea ce nu i se pare a fi această carte: "nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formaţie" [3]. Şi, atent la modelele franceze, cunoscutul critic va considera **Viaţa ca o pradă** o prelungire a literaturii în conştiinţa individuală şi a tipologiei livreşti în viaţă". Această aserţiune însă pare a contrazice convingerea lui Marin Preda, expri-

mată nu o dată, că "viaţa şi firea sînt mai spectaculoase decît opera"[4]. Eugen Simion este totuşi printre puţinii care a abordat **Viaţa ca o pradă** din perspectiva formei generice şi care a decelat în structura cărţii atribute ale romanului. Ale unei forme speciale de roman, gîndite şi teoretizate de Mircea Eliade. Forma în discuţie este menită a prospecta "lupta unui om viu cu propriile gînduri sau viaţa unui om între cărţi şi vise", după expresia marelui gînditor. În continuarea acestor gînduri eliadiste, Marin Preda urmăreşte, în **Viaţa ca o pradă**, să refacă "aventura conştiinţei". Realizînd-o cu o desăvîrşire pe care tot Mircea Eliade ne făcea s-o bănuim atunci cînd, în tr- un interviu acordat revistei "România literară" la sfîrşitul anului 1984, includea cartea de care ne ocupăm printre realizările certe ale autorului ei, Marin Preda deschide un nou capitol în evoluţia romanului românesc.

Cu **Viaţa ca o pradă**, putem spune că scriitorul se aşează, cu tot cu mijloacele sale, în subordinea unei realităţi integratoare, care e mai mult decît literatura. Romanul ia aspectul unei curajoase desconspirări a tehnicii literare, pe parcursul naraţiunii artistul supunînd discuţiei substructura imaginilor sale romaneşti, osatura lor, ordinea lor originară. Pentru aceasta el va căuta un ton nou şi un stil care "să poată fi oricînd sacrificat în favoarea marilor sensuri"[5]. Legat de tonul pe care simte a-l fi găsit în partea de **Confesiuni** din **Imposibila întoarcere**, şi pe care intenţionează să-l folosească într-o construcţie romanescă, Marin Preda îşi modifică nu numai tehnica şi mijloacele de exprimare, dar şi punctul de observaţie asupra materialului narat.

Revenind la citatul de mai sus din **Viaţa ca o pradă**,

constatăm că începutul romanului fixează perspectiva "contemplării" unor întîmplări din aventura conştiinţei. În consecinţă, naraţiunea se plasează în punctul de unde poate percepe bătaia neslăbită a gîndului. Această aşezare va înlocui cunoscuta extensie a evenimentului- personaj din romanul de tip clasic, cu intensitatea unei disciplinate rămîneri a naratorului povestindu-se pe sine într-un singur loc. Inedita focalizare îl confruntă pe scriitor cu datele esenţiale ale vocaţiei sale şi, prin acestea, cu ontologia fiinţei, dar şi cu devenirea sa ca scriitor. Luarea în stăpînire a noii perspective, înăuntru, în propria conştiinţă, retrimite lumea pe care a creat-o anterior romancierul dincolo de propriile ei limite, spre momentele realului în faţa cărora el a trăit cîndva starea de creaţie. Integrate luminii, acelei lumini speciale a "veşnicei amiezi" prin care au fost simţite odată ca prezenţă transparentă a sensului, fragmentele de viaţă inserate textului **Viaţa ca o pradă** devin nu un semn al faptului că "viaţa începe să imite literatura"[6], cum consideră Eugen Simion, ci expresia aşteptării active a unei dezvăluiri de a doua natură: într-o viaţă de artist, par ele să spună, prin reluare, totul se înlănţuieşte conform implacabilei logici a evoluţiei interioare.

Tehnica construirii acestui sens va fi "cufundarea într-o fîntînă"[7], după expresia lui Radu Petrescu, tehnică susţinută de sentimentul autorului-narator că, fiind sub puterea unor legi miraculoase, dinspre fiinţa lui pleacă spre toate lucrurile una şi aceeaşi viaţă. Aceasta tehnică va structura nu un roman de observaţie, ci o operă de construcţie intelectuală în care fiecare gest, acţiune sau gînd nu devin decît moduri de a semnifica legea misterioasă a creaţiei, de a vizualiza procesul ce se desfăşoară în intimitatea spirituală a creatorului.

Cu această scurtă şi, probabil, insuficientă punere în problemă, să spunem cîteva cuvinte despre structura romanului şi despre strategia narativă a lui Marin Preda în această operă.

O privire de ansamblu impune constatarea că **Viaţa ca o pradă** este o nouă etapă de construcţie a textului în creaţia lui Marin Preda. Interviurile pe care le-a acordat înainte sau după apariţia acestei cărţi, **Confesiunile** din ultima parte a **Imposibilei întoarceri**, gîndurile sale în legătură cu destinul romanului atestă o preocupare constantă pentru o nouă formă de text pe care o vede generată de "tema povestitorului", sau de un nou "ton", în care întrezăreşte "marile promisiuni epice ale unui roman"[8]. Odată găsite tema şi tonul, în cele patruzeci de pagini ale **Imposibilei întoarceri**, autorul îşi va pune chestiunea construirii textului artistic care să imite ne- artisticul, a creării unei structuri romaneşti care să fie receptată ca absenţă a structurii romaneşti. Lăsînd în grija altora subtilităţile de stil, el îşi propune căutarea teritoriului absolut din noi prin scriitură, punîndu-ne, de fapt, în faţa altui gen de subtilităţi. "Şi nu vă încălzeşte inima ideea că trebuie să ne convingem prin scriitură, negînd cu fiecare frază pe precedenta, dacă acest teritoriu există, iar dacă există să-l cultivăm?"[9] - se întreabă romancierul. Dezvoltînd acest gînd în rîndurile care succed întrebarea, Marin Preda ne sugerează, printre multe altele, că scriitura la care se gîndeşte este una a discontinuităţii şi a montajului.

Conturul compoziţional al romanului care mizează pe astfel de scriitură nu se înfăţişează ca o "schemă" generalizată, deşi **Viaţa ca o pradă**, ca roman al "aventurii conştiinţei" păstrează elemente de reprezentare semi-

abstractă. Generalizarea, atunci cînd este, iese dincolo de granițele reprezentării "nemijlocite" în zona distribuției compoziționale a semnificatului.

Unitatea sintactică minimă prin care se realizează această distribuție este capitolul. Luat izolat, capitolul se prezintă ca o unitate intonațională sincron organizată în care fiecare personaj, întîmplare, gînd devine element component al funcției de relaționare cu celelalte capitole. La intersecția celor patruzeci și trei de capitole ale cărții se creează paradigma imaginii "viața ca o pradă" pe care o anunță titlul. Fiecare fragment de real inserat textului dezvoltă o variantă a acestei imagini pe care un capitol o poartă spre alt capitol. Din perspectiva titlului și a nivelului de suprafață a textului, romanul ne-ar propune o structură tautologică susținută de metafora "viața ca o pradă". În realitate, Marin Preda folosește un principiu de codificare multiplă a cărui funcționare conferă acestei opere o complexitate nebănuită.

Să remarcăm, mai întîi, principiul ironiei a cărei funcție este de a recrea imaginea realului aflat dincolo de straturile stilistice care exprimă subiectivitatea. Mișcarea exclusivă în spațiul stilistic propriu fiind considerată ca o mișcare în vid, Marin Preda va apela la principiul rupturii semantico-stilistice a textului ca la o realitate operatorie de prim ordin. Regimul capitolului va fi, în acest context, un regim de manifestare a sensului altui capitol, dar și de dezvăluire a convenției literare, nu numai a tuturor textelor care sînt incorporate acestui roman, dar și a textului care se face. Montajul ca formă compozițională devine, astfel, intenție de a semnifica mișcarea secvențelor spre alte secvențe narative, precum și de a sugera ideea de mișcare a conștiinței spre

real, dar şi spre propria ei interioritate. Această din urmă semnificaţie este susţinută de jocul perspectivei temporale în jurul unui punct unic - "eu" - şi al unei situaţii - "scriu".

În ceea ce priveşte eul, începutul romanului anunţă deja trei ipostaze ale acestuia:

1. "eul în întîmplare": "Aventura conştiinţei mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită **întîmplare**";

2. "eul care descifrează întîmplarea": "o anumită întîmplare m-a făcut **să înţeleg** deodată că exist";

3. "eul narator": "Dar eu nu vreau **să povestesc** aici "amintiri", ci doar lucruri pe care le contemplu şi azi (...)".

Începînd cu capitolul zece, acestor ipostaze ale eului li se adaugă imaginea "eului scriptor-scriitor" care va insera în spaţiul şi timpul întîmplărilor vieţii spaţiul şi timpul experienţei culturii şi spaţiul şi timpul concret al situaţiei "ce să scriu?": "**Scriitorul** care aspiră spre o **viziune totală asupra lumii** se trezeşte, după o dramatică experienţă, în faţa unui obstacol de temut: abjecţia umană" (55); "Era în decembrie 48. (...) ai venit **să scrii**; ei, ce-o să scrii? - am făcut foc în sobă, m-am aşezat **la masă** să văd dacă stăteam bine pe scaun şi mi-am aranjat pe ea cărţile cu care venisem, hîrtia, sticla cu cerneală şi stiloul" (61).

Spaţiul închis al camerei de la Sinaia, redus la "masa din faţa ferestrei" se deschide abrupt sau este pregătit a se prelungi în spaţiul existenţial şi cultural prin întrebarea leitmotiv a romanului: "ce mi s-a întîmplat?". Fiecărei secvenţe de real adusă în text de această întîmplare îi corespunde simetric o oglindire lăuntrică dublu şi triplu filtrată, ce devine, prin actul scrierii, adevărată substanţă a naraţiunii. Această tehnică extrem de precisă, desfăşurată pe cele două planuri,

înregistrează firesc locurile unde țesătura plină a "realului real" este sfîșiată. Această "fereastră" în țesătura "realului real" deschide perspectiva gîndului conferind narațiunii regimul de "sistem nervos în continuă alertă".

Simetria: un subiect smuls din viața cunoscută - "exprimarea ideii" (p. 286) atenuează diferențele de material și de intonație ale capitolelor, dar odată instituită această unitate, intervine o nouă ruptură - de timp și de perspectivă. Amplasate la distanțe variabile față de situația narativă principală "ce să scriu?", aceste schimbări de timp și de optică au un caracter activ de structurare a discursului, iar nu documentar. Marin Preda curăță aceste intrări în alt timp, prin întîmplări, de anecdotele parazite (care nu au sens) și de zgura povestirii, pentru a le conferi o funcție muzical compozițională. Funcția este activă atît la nivelul capitolului, cît și în spațiul de relații intercapitole.

Prins în această mișcare muzicală a textului, capitolul este receptat ca mediu sintactic sincron prin care trec liniile a maximum cinci timpuri: timpul evenimentului trăit, timpul înțelegerii evenimentului, timpul contemplării acestuia din prezentul așteptării "temei", timpul scrierii și timpul absolut estetic. Să ne oprim la tabloul complex pe care-l prezintă capitolul unsprezece al romanului: "În aceeași după amiază am luat trenul și am plecat. **Era în decembrie 48.** (...) Mi-am făcut foc în sobă, m-am așezat la masă (...); Și acum stăteam în odaia mea de la Sinaia (...) **Chiar în aceeași zi** voiam să mă și apuc de scris.(...) Un punct luminos păstram doar pentru o schiță intitulată **Salcîmul**... consideram că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem... cînd tata... **într-o zi**... cel mai frumos salcîm... cu securea...

de ce oare?(...) Brusc m-am trezit dimineaţa.(...) Curînd am auzit o voce interioară pe care o cunoşteam de mult, din lungii ani pe care îi petrecusem pe cîmpia scăldată în soare (...) În nopţile lungi de iarnă săream din somn chemat de un glas pe care îl auzeam aievea, glas de fată care îmi striga numele la geam (...) Aveam de dat un răspuns la o întrebare: Ce să scriu? (...) Şi atunci mi-am amintit de trei scriitori pe care îi zărisem într-o zi, după debut, chiar în acel an, prin vitrina unui restaurant.(...) De unde să ştim noi ce sîntem?! Marile întrebări şi le pun şi ticăloşii cu un aer triumfător. Cine poate să răspundă? Nu pentru ei, ci pentru tine.(...) I-am uitat imediat, dar acum ura lor se insinua: şi dacă au dreptate, mi-am spus, şi n-o să mai scriu nimic?" (p.61 şi urm.). Modificările numeroase de timp şi de perspectivă pe care le putem observa în fragmentul citat de noi (şi exemplele ar putea continua) atestă o complicată construcţie a timpului narativ, prin care Marin Preda întoarce mereu starea de creaţie spre sine, orientînd, totodată, textul spre modelul textului neterminat al realului. Cele două operaţii, aparent contradictorii, se săvîrşesc prin eul-autor-narator care-şi descoperă mersul gîndirii, descifrînd semnele vieţii şi ale culturii pe care le putem grupa într-un sistem triadic de operaţii la nivel: ontologic (adevăr, esenţă - nefiresc); etic (legea prezentă în om, "iubirea mai puternică decît ura" - ura şi abandonul în faţa presiunii timpului tragic); estetic (frumuseţe, armonie - urît, haos, hazard).

Naratorul este în timpul şi în afara timpului întîmplărilor, imaginea lui înscriindu-se în text, alături de imagini ale realului, culturii, gîndirii, ca semnificant pentru sensul ultim

al cărţii: conştiinţa în mişcare, prin real şi literatură, spre teritoriul absolut din noi. Eul fenomenal, chiar în ipostaza de autor şi scriptor devine, alături de alte euri care vorbesc în roman, mediu şi instrument prin care se ajunge la acest sens, încît, probabil, afirmaţia că **Viaţa ca o pradă** este "o carte consacrată felului cum s-a născut **Morometii**"[10] nu poate fi acceptată fără reticenţe.

Fondul general pe care se proiectează această omogenizare a alterităţii este timpul imperfect pe care îl vom numi imperfect etern. El absoarbe vocile romanului, indiferent dacă acestea se manifestă direct în dialog sau sînt relatate în stil indirect de vocea naratorului. În cadrul larg al imperfectului etern, funcţiile tuturor timpurilor sînt semantic echivalente.

Cum se poate vedea din fragmentul de mai sus, naratorul resuscită secvenţe de timp succesive sau concomitente: prezent, prezent uşor îndepărtat, trecutul apropiat, trecutul îndepărtat, trecutul pierdut pentru totdeauna, prezentul etern al ideii. Trecerea de la un timp la altul este marcată în text prin expresii adverbiale şi printr-o multitudine de forme gramaticale ale timpului, pe care Marin Preda le foloseşte extrem de suplu. Reţeaua densă de forme temporale perfect compus, perfect simplu, imperfect, mai-mult-ca-perfect, prezent se semantizează o dată sub regimul imperfectului etern narativ şi încă o dată sub incidenţa unui timp perfect a cărui esenţă e de natură estetică. Lunecarea tuturor timpurilor semnalate spre sensul perfectului estetic cerea o uriaşă insistenţă din partea autorului pentru a o fixa ca acţiune în sine şi a o incorpora diferitelor părţi de discurs. "Aventura conştiinţei mele **a început** într-o zi de iarnă

(...)" - scrie Marin Preda la începutul romanului **Viaţa ca o pradă**. Ceea ce a **început** există, şi începutul, repetat în timp, devine legendă a întemeierii. Construit ca serie de povestiri ale începuturilor, în conştiinţa de sine, în iubire, în existenţa în cultură, în prietenie, în scris, textul acestui roman nu-şi va limita comunicarea cu un sfîrşit. Incluzînd timpul **Moromeţilor** şi al celorlalte romane, **Viaţa ca o pradă** se include pe sine în sine, deschizîndu-se spre aventura continuă a conştiinţei. A conştiinţei că întemeierea s-a săvîrşit deja în perfectul estetic în care se proiectează opera, dar şi vocaţia celui care a creat-o. Trebuie să recunoaştem, după toate acestea, că Marin Preda nu este un geniu care s-a ignorat pe sine.

Note

1. Marcel Proust, **Poezia sau legile misterioase**. În **Eseuri**, Bucureşti, 1981, p. 113.

2. Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, I, 1978; Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**, I, 1980.

3. Eugen Simion, **op.cit.**, p.459.

4. Marin Preda, **Imposibila întoarcere**, Bucureşti, 1971, p. 59.

5. **Ibid.**, p. 31.

6. Eugen Simion, **op.cit.**, p. 461.

7. Radu Petrescu, **Marin Preda după 1970. În Timpul n-a mai avut răbdare**, București, 1981, p. 347.

8. Marin Preda, **Note ocazionale în favoarea romanului în Marin Preda**, București, 1976, p.22.

9. Marin Preda, **Fatalitatea relației în Imposibila întoarcere**, București, 1972, p.19.

10. Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe**, I, București, 1980, p.294.

A.SOLJENIŢÎN ŞI LITERATURA CA MĂRTURIE

Citind atîtea cuvinte despre Soljeniţîn şi descoperind în ele multe şi felurite moduri de a-l percepe, realizezi imediat că te afli în faţa unui fenomen şi că, aşa cum o atestă prezenţa operei sale în toate colţurile lumii, a devenit o urgenţă ca el să fie citit. De două decenii, cel puţin, vocea lui se ridică singulară pe fondul discursului literar al secolului nostru care, atunci cînd nu-şi reduce mesajul la simple constatări, interogaţii şi lamentaţii, se face "vinovat" de un subtil joc stilistic ce pare a ţinti "adevăruri" în timp ce uită de marele adevăr.

Dar singularitatea vocii lui Soljeniţîn este numai în raport cu prezentul, căci, altfel, această voce se aşează în continuarea unei multimilenare tradiţii a verbului profetic ce sfidează orice pretenţie de stil şi înfruntă orice comoditate a istoriei şi gîndirii.

Cînd, mai ales în ultimul timp, lui Soljeniţîn i se refuză cu un ton iritat harul scriitoricesc, împrejurarea nu face decît să confirme că intenţia autorului **Arhipelagului Gulag** este de a dovedi că un scriitor trebuie să fie mai mult decît un scriitor, de a-i aminti celui ce pune mîna pe condei că nu obiect de admiraţie trebuie el să devină, ci, cu orice risc, un **Mărturisitor şi un învăţător pentru toţi** oamenii, redînd, prin aceasta, literaturii demnitatea Scripturii.

Îl îndeamnă şi îndreptăţeşte să invoce pentru scriitor această inumană şi înfricoşătoare răspundere propria viaţă care se cere povestită nu pentru a se elibera pe sine prin creaţie, ci pentru a comunica revelaţia pe care i-a prilejuit-o

viaţa, că dintre atîtea chipuri cu care, de-a lungul timpului, omului i-a plăcut să-şi reprezinte fiinţa, singura care-l face liber cu adevărat şi-l poartă în lumină este chipul omului religios.

In **Scrisoarea de Păresimi către Pimen, Patriarhul Moscovei şi al întregii Rusii** din 1972, Soljeniţîn defineşte sensul activ al esenţei omului religios în sacrificiul personal. Prin sacrificiul personal, crede el, adevărul cristic al luminii se eliberează din tăcerea şi desconsiderarea în care timpul l-a îngropat, părăsind sterilizantele veşminte ale ritualului liturgic, ale atîtor concilii şi mimetisme de credinţă care au făcut posibilă instaurarea puterii lumeşti asupra puterii Spiritului şi îndelunga complicitate a omului cu răul.

"Să nu ne amăgim cu viclenie înaintea oamenilor, şi cu atît mai puţin în rugăciune, că lanţurile şi cătuşele exterioare ar fi mai puternice decît Spiritul. (...) Cel lipsit de toate forţele materiale cîştigă statornic biruinţa **prin sacrificiu**" (s.a.)[1] - scria romancierul cu o mare doză de amărăciune în epistola amintită.

Născut din experienţa personală a încercărilor care au însumat, ca în Biblie, şapte plus şapte ani, nutrit din sentimentul prezenţei perpetue a unui sens limpede în fiecare din aceste încercări, precum şi de biruinţa propriului duh asupra evenimentelor biografice, exterioare, gîndul sacrificiului străbate întreaga operă soljeniţiană, de la **O zi din viaţa lui Ivan Denisovici** la **Roata roşie**, aceasta din urmă publicată în ultimii ani. El este răspunsul lumii noastre la îndemnul cristic care a răsunat cu două mii de ani în urmă, un răspuns în care obiectele de simbolizare şi gesticulaţia sacrifi cială creionează o nouă ipostază a Calvarului unde Fiul

lui Dumnezeu este reprezentat de mulţimea de oameni: "O procesiune prin Arhipelag - un drum al crucii străbătut în tăcere şi cu luminări nevăzute. Unii cad în rînduri ca seceraţi de mitralieră, dar alţii le iau locul şi păşesc mai departe" [2].

Modalitatea prin care Soljeniţîn textualizează ideea sacrificiului cristic şi paradigma cristică în sine este ea însăşi revelatoare pentru înţelesurile pe care scriitorul le conferă acestei paradigme. Să observăm mai întîi că în nici o operă soljeniţiană, fie ea piesă de teatru, nuvelă, povestire, roman sau panoramă tragică, nu vom putea identifica maniera specifică unor autori ca M.Bulgakov, I.Dombrovski sau C.Aitmatov de a izola o linie de subiect, prezentînd scene evanghelice avîndu-l ca personaj pe Iisus. Explicaţia s-ar afla în faptul că autorii amintiţi sînt mai evident interesaţi de implicaţiile etice ale Reformatorului precum şi de spaţiul unei lumi ideale pe care-l prezintă ca pe un construct al tehnicii poetice şi-l aşează în paralel cu spaţiul lumii reale. Soljeniţîn, însă, atent, ca şi B. Pasternak, la îndemnul Învăţătorului: "Umblaţi ca unii care aveţi lumina, ca să nu vă cuprindă întunericul. Cine umblă în întuneric nu ştie unde merge" şi "Voi sunteţi lumina lumii" [3], consideră că tot ce este semnificativ se petrece în viaţa şi în lumea în care suntem. Prin urmare, scriitorul nu ni se propune ca inventator de subiecte şi de lumi, ci ca depozitar de întîmplări, chipuri, scene, cărora năzuieşte să le păstreze demnitatea de document autentic, adică să surprindă acea umilitate a cotidianului din care ne priveşte neştiut adevărul cristic.

Se înţelege că, evitînd a face literatură dintr-un motiv formulat şi de Varlaam Şalamov în proiectul său teoretic **Noua proză**: "E o mare nedreptate să faci din suferinţa

oamenilor subiect pentru artă, să construieşti din sînge, chin şi durere tablouri, poezii sau romane"[4], Soljeniţîn nu poate scăpa de sentimentul de vinovăţie că totuşi el face literatură. Dar acest sentiment al culpei, asociat cu povara unei uriaşe răspunderi morale în faţa celor pentru care mărturiseşte, proiectează cuvîntul Mărturisitorului - scriitor şi fiinţa lui în procesiunea Calvarului pe care el însuşi o evocă.

Împrejurarea adînceşte legătura textelor soljeniţiene cu Scripturile şi provoacă preluarea discursului esenţial cristic în chiar maniera lui de articulare. Vom observa, mai întîi, structurarea operelor lui Soljeniţîn şi a corpului lor textual pe tiparul temporal al Evangheliilor, tipar sintetizat în expresia biblică a enigmei prezenţei veşniciei în actual: "vine vremea şi a venit". "Celula narativă" soljeniţiană a acestui miez al metafizicii creştine poate fi considerată povestirea **O zi din viaţa lui Ivan Denisovici**, în care întîmplările cotidiene din viaţa anonimului Ivan dobîndesc semnificaţia unei pilde exemplare. Exemplare pentru că din gesticulaţia banală a lui Ivan, din toate umilinţele la care el este supus pe parcursul unei zile, ne priveşte imaginea vieţii binecuvîntate în solidaritatea ei ne-voită cu smerenia lui Hristos. Structurile narative de mare întindere, ca **Arhipelagul Gulag**, **Roata roşie** sau romanul **Primul cerc**, repetă întocmai tiparul narativ amintit, folosind montajul sau înlănţuirea de pilde-istorii avînd ca protagonist individualitatea umană surprinsă în ceea ce are ea mai personal. Povestea pilduitoare a lui Hristos este astfel dispersată pe nuclee narative. Operaţia aceasta sugerează în sine că luminarea adevărului se petrece la nivelul gesturilor umile, acolo unde, după învăţătura creştină, comuniunea dintre muritori devine nemuritoare şi

unde fragmente ale vieţii pămînteşti edifică viaţa veşnică. Ridicînd faptele simple şi grijile de zi cu zi la rangul ontologicului, Soljeniţîn le conferă acestora funcţia antientropică de transformare a dezordinii, haosului şi frigului într-un cosmos cald şi familiar. Invocarea acestei intimităţi calde în spaţiul inuman al celulei, al beciurilor securităţii, al lagărului sau al camerei condamnaţilor la moarte reeditează imaginea şi semnificaţia ieslei ca matrice a naşterii şi trecerii lui Iisus prin lume, ca figurare a "luminii în întuneric".

"Lumina luminează în întuneric" ne apare astfel ca paradigmă a tuturor operelor soljeniţiene care o dezvoltă în trei variante semantice identificabile şi în textele evanghelice.

Un prim sens al luminii ca ceva ţinînd de natura însăşi a omului: "Eu sunt în voi, precum voi sunteţi în mine" este sugerat, cum s-a putut vedea, de sintaxa de tip adiţional şi de modalitatea spunerii în pilde-istorii la care apelează scriitorul rus. Acest sens ne apare ca implicit şi ca fiind generat cu precădere de nivelele aşa-zis formale ale textului (vezi **Arhipelagul Gulag** sau **Primul cerc**).

Într-o a doua interpretare, paradigma amintită permite textualizarea sensului de punere în act a luminii, de manifestare a ei în prezenţa întunericului care, altminteri, o poate ascunde: "Nimeni nu aprinde o lumină ca s-o pună într-un loc ascuns sau sub oboroc, ci o pune într- un sfeşnic, pentru ca cel ce intră să o vadă (...) Ia seama dar ca lumina care este în tine să nu fie întunerec" (Evanghelia după Luca, 11, 33, 35).

Aducerea la vedere a luminii din întuneric devine sîmburele unei situaţii dramatice în care libertatea interioară ca scînteie divină dintru început are a se afirma pe sine într-o

luptă tăcută şi îndelung răbdătoare cu timpul şi cu zidurile nevăzute ale răului prezent şi el de la origini în inima omului. Această semnificaţie agonală, figurată de Soljeniţîn în imaginea "o lumînare în bătaia vîntului", este tematizată de piesa din 1960, **Lumina din noi**. Această scriere apelează frecvent la textul evanghelic, începînd cu titlul şi terminînd cu citări masive, în special din paragrafele evangheliilor avînd ca temă Lumina.

Romanele **Arhipelagul Gulag** şi **Primul cerc**, în schimb, narativizează duelul luminii cu întunericul în situaţia "sufletul şi sîrma ghimpată". Soljeniţîn a ales această expresie ca titlu pentru una din părţile centrale ale **Arhipelagului Gulag** şi e semnificativ că la această marcă a textului a mai adăugat un atribut ce relaţionează "sufletul şi sîrma ghimpată" cu modelul situaţional evanghelic al cununii de spini pe capul Mîntuitorului. Este vorba de epigraful părţii în discuţie luat din Epistola I-a către Corinteni: "Iată, vă spun o taină: nu vom adormi toţi, dar toţi vom fi schimbaţi" [5].

Plecînd de la insistenţa cu care Soljeniţîn propune ca soluţie de ieşire din căderea în care se află omul modern, "schimbarea vizibilă a lumii prin sacrificiul de sine"[6], s-a afirmat, şi David Samuilov nu este singurul care o face, că autorul **Primului cerc** propovăduieşte o variantă modernă a unui creştinism fără milă, fără jertfa de sine şi fără iubire.[7] În realitate, promisiunea cristică a transfigurării este implicată la Soljeniţîn într-o acţiune de recuperare a demnităţii interioare care se bazează tocmai pe aceste virtuţi creştine. "Creştinismul este o religie pentru cei tari în duh" - se afirmă în romanul **Arhipelagul Gulag**. Tăria duhului

verificîndu-se, în scrierile soljeniţiene, în lupta dintre setea de viaţă şi setea de adevăr şi edificîndu-se în aflarea căii pe care merg "cei simpli şi liniştiţi", cu răbdare îndelungă şi plină de iubire. Invocînd răbdarea ca pe o virtute supremă a creştinului, în capitolul **Înălţarea** din romanul **Arhipelagul Gulag**, Soljeniţîn va demonta, în capitolul următor, **Putreziciunea**, mecanismul înjosirii interioare a omului prin frică. Această frică elementară este mascată de vremurile moderne în formula "omul este făcut pentru fericire". "S-au temut de frică acolo unde nu era frică" - intonează psalmistul, iar Evangheliile povestesc povestea hăituirii, a trădării şi a judecăţii nedrepte, pe modelul căreia Soljeniţîn brodează povestea modernă a acceptării minciunii, istoria îndelungii complicităţi a omului cu crima şi cu entropia Spiritului.

În sfîrşit, în textul soljeniţian, paradigma "lumina luminează în întuneric" afirmă sensul esenţial al Scripturilor de întoarcere la lumină a tuturor victimelor îngropate de oameni, dar nu pentru lucrarea morţii, pentru răzbunarea cu sabia ci pentru viaţă. De aceea, panorama tragică **Roata roşie** implică în textul întîmplărilor istorice (primul război mondial, anii revoluţiei şi ai războiului civil etc.) actul mărturisirii martorului-martir, mărturisirea aceasta găsindu-şi raţiunea în dorinţa scriitorului ca răul să contenească a naşte răul.

Cum se ştie, Soljeniţîn a fost expulzat din Rusia pentru calomnie la adresa ţării sale şi a întregului popor rus. Dar, tot după cum se ştie, creştinismul este o religie universală, iar nu o religie de trib sau regională. În numele acestei religii vorbeşte autorul **Arhipelagului Gulag**, hotărît să descifreze şi să reconsidere, din acest veac al tuturor cruzimilor,

trădărilor şi războaielor, ideea compatrioţilor săi privitoare la mesianismul rus.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, Gogol avusese viziunea înaintării rapide a Rusiei prin istorie în clinchetul clopoţeilor care se îndreaptă spre nu ştiu unde. Pentru Dostoievski, slavofilia a constituit garanţia unei bune trăiri a mesajului creştin, ascuns ca o taină în destinele Rusiei. Dar marelui profet nu i-a putut scăpa totuşi faptul că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, taina aceasta începe să se dezvăluie în satanizarea treptată a Rusiei care se pregăteşte de Revoluţie.

Realizînd eroarea de înţelegere pe care o comisese în poemul **Cei 12**, Al.Blok, martorul revoluţiei ruse, are viziunea "rîsului roşu" ca incompatibilitate între Revoluţie şi creştinism, în timp ce D.Merejkovski aude cum, din fărîmele vechii lumi, se-nfiripă lumea "fiilor lui Ham". Atît Merejkovski, cît şi Nikolai Berdiaev vor constata că, odată împlinită Revoluţia, "mesianismul" rus începe să-şi facă evidentă semnificaţia că nu agent al salvării omenirii este menită a fi Rusia, ci un revelator rapid şi eficace al dezumanizării întregii lumi, prin ieşirea ei din creştinism. Dar oricît de evidentă a fost această semnificaţie pentru ochiul avizat al atîtor gînditori, scriitori şi artişti care, precum O.Mandelştam, M.Bulgakov, A.Platonov, V.Şalamov, au plătit cu viaţa înţelegerea adevărului ei, formula "Omul, ce mîndru sună acest cuvînt" a continuat să mascheze realitatea.

Acestei trufaşe ziceri gorkiene care a echivalat cu mantaua de purpură împărătească pusă în batjocură pe umerii omului purtat, în numele istoriei, pe drumul supremei înjosiri, îi răspunde Al.Soljeniţîn cu autenticitatea crudă şi

demascatoare a documentului şi cu îndemnul de a transforma, în spirit creştin, înjosirea în istorie în biruinţă întru spirit.

Note

1. Vezi **Scrisoare de Păresimi...**, "Transilvania" 1,2, 1993,p.68.
2. Vezi **Arhipelagul Gulag**, Moskva, 1991, t.IV, p.552.
3. Vezi **Evanghelia după Ioan**, Biblia, 1990, p.1043.
4. Vezi V.Şalamov, **Novaia Proza**, "Novîi mir", 1989, nr.12, p.3.
5. Vezi **Biblia**, p.1126.
6. Vezi A.Soljeniţîn, **Răspuns părintelui Jeludkov din 28 apr. 1972**, "Transilvania", 1,2, 1993, p.70.
7. Vezi D.Samuilov, **Iz knighi "Pameatnîie zapiski"**, "Vaprosi lit.", nov.-dec. 1991, p.103.

VLADIMIR NABOKOV: ELOGIUL SINGULARITĂŢII

"Apartenenţa naţională a unui scriitor are o importanţă secundară", scria Nabokov în **The Contemporary Writers**, argumentînd cu aceasta nu numai propria lui condiţie de "scriitor american, originar din Rusia, educat în Anglia, unde a studiat literatura franceză înainte de a pleca în Germania pentru cincisprezece ani", dar şi ideea, avansată de altfel şi de avangardişti, că în literatura secolului XX etnosul a încetat să nutrească în mod definitoriu geniul artistic. În eseul din 1937, **Puşkin sau adevăr şi verosimil**, marele romancier îşi explică gîndul invocînd o istorie a ideii fără autor, istorie despre care, nu întîmplător, cam în aceiaşi ani vorbea P.Valéry. "Cît de pasionant ar fi să poţi urmări de-a lungul veacurilor aventura unei idei. Fără glumă, îndrăznesc să spun că s-ar obţine astfel romanul ideal, căci imaginea aceasta, curăţită de tot ceea ce este omenesc şi avînd o existenţă de maximă intensitate, evidenţiază cu privire la toţi scriitorii, fie că e vorba de Shakespeare sau de Horaţiu, adevărul că valoarea lor stă exclusiv în creaţia lor" - opinează Nabokov un an mai tîrziu, în **Invitaţie la supliciu**, adăugînd că pentru el a urmări istoric ideea de frumos şi calvarul acestei idei e mai pasionant decît a citi un roman de aventuri.

Acest fel de a înţelege "obiectul" literaturii şi al ştiinţei literare îşi află reflexul în libertatea cu care scriitorul rus priveşte relaţia sa cu limba. Comparabil cu Cioran în desăvîrşirea cu care ilustrează bilingvismul literar, Nabokov a realizat această performanţă mai "firesc" decît filozoful

român. Crescut în spiritul anglofiliei tatălui, aşa cum o mărturiseşte volumul **Alte ţărmuri**, romancierul s-a aflat în situaţia curioasă ca la cinci ani să nu ştie a vorbi şi a scrie în limba rusă, simţind, în schimb, limba engleză ca pe limba lui maternă. Constatînd faptul, tatăl se grăbeşte să introducă în educaţia copilului corecturile de rigoare declanşînd o situaţie care îl va singulariza pe Nabokov nu numai în literatura rusă, dar şi în context universal. Momentul decisiv pentru conştientizarea acestei situaţii, ca relaţie filială cu două limbi, este anul 1919 cînd, fiind student la Trinity Lane din Cambridge, Nabokov îşi descoperă cea de a doua patrie pe care i-o promisese încă din copilărie limba engleză. Tocmai semnificaţia pe care scriitorul o conferă acestei descoperiri face inoperante toate clasările lui sub semnul cosmopolitismului literar pe care le-a încercat critica de toate orientările din Rusia.

Radiografiind acest proces subtil de identificare a sinelui în două limbi, volumul autobiografic **Alte ţărmuri** îi relevă sensul de comuniune în timp şi spaţiu, ca armonie de profunzime dintre eul autorului şi limba "străină". "Am simţit aceeaşi comuniune firească cu mediul (din Cambridge) pe care am trăit-o în trecutul meu în Rusia, - mărturiseşte autorul **Lolitei**, - şi această stare de armonie am realizat-o în momentul cînd (...) în sfîrşit am terminat restaurarea Rusiei, o restaurare poate puţin artificială, dar încîntătoare, adică, atunci cînd am fost convins că mi-am fixat-o în suflet pentru totdeauna". Nu întîmplător, după cum se vede, starea de armonie dintre scriitor şi limbă se proiectează în "imagine", o imagine esenţializată şi cel mai adesea contrasă într-un detaliu de culoare sau de formă. Povestirile, eseurile şi poezi-

ile publicate în perioada berlineză sub pseudonimul Sirin se întemeiază tocmai pe acest specific al muzei nabokoviene de a reface esenţa vieţii într-un spaţiu anume şi într-o limbă, printr-un simplu detaliu fizic bine ales şi bine plasat în text. Îl considerăm specific pentru că maniera de a "spaţializa" limba caracterizează şi bogata creaţie în limba rusă nabokoviană care a prefaţat literatura lui în limba engleză şi care înregistrează opt romane, cîteva zeci de povestiri, sute de poezii şi un număr impresionant de piese de teatru.

Dintre romanele şi povestirile care l-au consacrat ca pe un mare prozator în limba rusă şi au suscitat admiraţia lui Bunin pentru calitatea stilului, **Apărarea lui Lujin**, 1929-1930, **Cercul**, 1936, **Darul**, 1937-1938, **Invitaţie la supliciu**, 1938 atestă o bună asimilare a poeziei simboliste, îndeosebi în varianta Belîi, dar şi situarea prozei nabokoviene în continuarea prozei lui N.V.Gogol. În lecţia pe care i-o oferea proza lui Gogol sau a lui Belîi tînărul scriitor desluşea propria intenţie de a construi narativitatea pe idee iar nu pe evenimenţial. În consecinţă, textele amintite propun o arhifabulă care reprezintă invarianta unei suite de soluţii-texte, toate avînd în centru problema eului, în special, a eului hărăzit cu har în lumea iluzorie a realului. Cheia acestei arhifabule se află în **Alte ţărmuri** în care citim: "De cîte ori aproape că mi-am ieşit din minţi încercînd să zăresc o rază cît de mică a personalităţii în negura impersonală care mărgineşte viaţa de o parte şi de alta (...) Mi-am strecurat gîndul în depărtările albind de stele, dar palma mi-a lunecat mereu pe un perete neted şi orb.(...) În căutarea cheilor şi a răspunsurilor am scotocit în visele mele dintîi".

Aceste căutări în oniric, la "limită" permit structurarea

metafabulei scrierilor nabokoviene după principiul de contrast între cotidian şi excepţional, între autentic şi neautentic, între dorinţa eului de a ascunde de alţii propria excelenţă, pe de o parte, şi de a crea impresia de maximă transparenţă în raporturile cu aceştia, pe de altă parte. Impulsul iniţial pentru construirea acestei realităţi nevăzute a eului este sentimentul trăirii copilului într-un rai pămîntesc pentru care timpul a creat o frontieră. Mişcarea eului în vecinătatea acestei frontiere este percepută de Nabokov ca "dar", ca "făptuire", realităţi şi cuvinte-simbol în jurul cărora se deapănă fabula unor texte ca: **Maşenka**, 1926, **Rege, damă, valet**, 1928, **Făptuirea**, 1932, **Primăvara la Fialta**, 1938. Seria scrierilor în limba rusă se încheie, semnificativ, cu romanul **Invitaţie la supliciu**, o naraţiune în care "darul", "miracolul" devin semne ale singularităţii individului, dar şi ale chinului de nevindecat al existenţei umane în general.

Acestui "chin" Nabokov îi adaugă "chinul reîntrupării în "altă limbă" în momentul cînd se hotărăşte să devină scriitor de limba engleză. Momentul este trăit ca un adevărat "eveniment" care a solicitat scriitorului eforturi dureroase, ţinînd de zone mai profunde decît aceea a cunoaşterii. Prefaţa la ediţia în limba rusă a scrierii **Alte ţărmuri**, din 1945, dă seama de importanţa acestei "schimbări la faţă" a lui Nabokov: "(...) dificultăţile cumplite ale reîntrupării care mă aşteapta şi spaima de a mă despărţi de fiinţa vie care mi se supunea (limba rusă) m-au aruncat într-o stare despre care nu-i nevoie să spun prea multe: e destul să constat că nici un scriitor de oarecare anvergură n-a mai trecut prin asta pînă la mine".

Dificultatea invocată de scriitor vine, deci, nu din necesitatea de a scrie într-o limbă străină, care, după cum ştim, era resimţită de el ca maternă, ci din faptul că, pînă în anul 1940, el se afirmase deja ca un creator în limba rusă în care-şi găsise limbajul propriu, idiostilul. Şi, deşi Nabokov se singularizează orgolios în această situaţie cu adevărat stranie pentru timpurile moderne şi pentru un creator în limbă, nu putem să nu ne gîndim totuşi că bilingvismul literar se insinua, în anii avangardismului european, ca regim frecvent de afirmare a creatorilor de literatură. Ceea ce se arată a fi într-adevăr lucru de excepţie este faptul că autorul **Invitaţiei la supliciu** a reuşit să fie un virtuos al stilului şi în limba rusă, şi în limba engleză.

Exerciţiul nabokovian de virtuozitate în limba engleză debutează cu romanul **The Real Life of Sebastian Knight** din 1941, scriere asimilată imediat de literatura americană ca un cîştig propriu, deşi autorul ei o consideră "nerealizată". Acest amănunt este relevant pentru exigenţele interioare ale unui scriitor indiferent la situaţia de răsfăţat al literaturii noului continent care, prin J.Updike, constată că rusul naturalizat în limba engleză "a demonstrat tot ce se poate face în literatură prin limbă, prin mijloacele ei artistice" ("Magazine littéraire", 1986, sept., p.39).

Această judecată a marelui scriitor american plasează clar geniul nabokovian sub zodia esteticului pur, un spaţiu, fără îndoială, solicitat de pana lui Nabokov. Dar, dincolo de această desăvîrşire, sau, mai exact, prin ea, noul scriitor al Americii îşi urmăreşte propriile obsesii vizînd straniul şi "fiziologia" geniului în căutare de sine. Aceste căutări nu ezită să apeleze la minuţia şi la fineţea observaţiei

entomologului sau la logica jocului de şah şi la hazardul pierderii reginei în acelaşi joc, imaginea reginei şi a apărării ei devenind simptomatică pentru ascunderea-dezvăluirea misterului creaţiei şi a singularităţii creatorului ei. Complexa activitate a lui Nabokov în America îşi trimite semnele şi semnificaţia tocmai spre acest pattern al gîndirii lui creatoare. Astfel, prestaţia de cercetător la Muzeul de zoologie comparată din Harvard şi publicarea de lucrări de entomologie în revista "The Entomologist" culminează printr-o "descoperire" care, semnificativ, va accede, prin nume, la universul mare nabokovian - **Eupithecia nabokovi Mc. Dunnough**. Acest fluture căutat cu fervoare, dar şi cu metodă, precum imaginea poetică, va exprima, prin raritatea şi prin frumuseţea lui, irepetabilul formei nabokoviene.

În contextul aceleiaşi căutări, Nabokov se defineşte pe sine prin eseuri şi conferinţe de literatură rusă şi universală de o şocantă originalitate. Aceste scrieri îl provoacă pe cititorul confortabil instalat în tradiţionalele judecăţi şi instrumente de gîndire ale criticii literare. Provocarea autorului volumului **Lectures on Russian Literature** din 1981 vizează nu numai realismul socialist sau realismul pur şi simplu, ci orice literatu ră şi orice act de critică literară care eludează miracolul din artă. În acest sens, criticul·literar Nabokov notează în **Prefaţa** la volumul amintit: "Guvernul şi revoluţia, ţarul şi radicalii, au avut faţă de artă poziţii similare, de filistini, pentru că toţi au cerut artistului să se conformeze comandei sociale, excluzînd din capul locului existenţa oricărui miracol în artă".

Prin acest miracol va comenta Nabokov creaţia lui Puşkin, Gogol, Dostoievski, pe miracolul limbii şi al "daru-

lui" îşi va întemeia el întreaga creaţie romanescă ce va înregistra, în perioada americană, titluri devenite celebre: **Sub zodia bastarzilor**, 1945, **Lolita**(1955, Olympia Press) şi **Pnin**, 1957.

Revenind în Europa, în 1960, scriitorul adaugă noi opere la seria de proze în limba engleză, noutatea acestora neexcluzînd respectarea cu stricteţe a unităţii de viziune anunţate anterior: **Ada**, 1969, **Transparenţa lucrurilor**, 1972, **Ia priviţi la arlechini**, 1974. Pentru a obţine un tablou semnificativ, trebuie să adăugăm acestor titluri şi scrieri de o factură singulară. Între ele, **Flacăra palidă** din 1962, o carte-centaur în nouă sute nouăzeci şi nouă de versuri şi însoţită de un erudit comentariu al autorului însuşi. Tehnica contrapunctului şi a poliritmiei, etalată aici în chiar textura operei, ne oferă imaginea diferitelor "feţe" ale lui Nabokov (poet, prozator, istoric, critic literar), ipostaza de traducător nefiind nici ea neglijată. În acest text atît de complex şi, în acelaşi timp, de o simplitate derutantă, "fiziologia traducerii şi a traducătorului" readuce în memorie fiziologia creatorului însuşi, punctul de incidenţă al celor două ipostaze fiind "aventura", căreia i se relevă "măreţiile" şi "mizeriile", deopotrivă de fertile şi de sterile. Traducerea a două capodopere din literatura rusă - **Cîntec despre oastea lui Igor** (1960) şi **Evghenii Oneghin** (1964) (romanul lui Puşkin este însoţit de o mie de pagini de comentarii nabokoviene, filologice şi istorice) îl singularizează din nou pe autorul **Lolitei** prin modul de a înţelege actul traducerii şi prin luciditatea cu care Nabokov se autoparodiază pe sine ca traducător în **Flacăra palidă**. Autoparodia se vădeşte a fi nu numai un exerciţiu anatomic de a doua instanţă asupra

actului traducerii înţeleasă ca analiză şi interpretare, dar şi prilej de a ne oferi o nouă imagine a "miracolului" care nu este altceva decît licărirea personalităţii în timp.

Nu este întîmplător că o carte de memorii ca **Alte ţărmuri** mărturiseşte intenţia lui Nabokov de a privi miracolul acestei epifanii a personalităţii în timp în fiinţa lui proprie de creator şi de om. Substanţa în care scriitorul îşi caută rădăcinile este **Timpul**, realitate a cărei dimensiune istorică este permanent topită în metafizicul vîrstei aurorale. De aceea, începutul acestei scrieri invocă tocmai "epistema poetică" nabokoviană: "Un leagăn se clatină deasupra abisului. Acoperind şoapta prejudecăţilor artistice, raţiunea ne spune că viaţa este doar o dîră slabă de lumină între două veşnicii la fel de întunecate". Dezvoltînd pe parcursul cărţii această idee, Nabokov ne sugerează că experienţa lui scriitoricească n-a însemnat altceva decît recuperarea intensităţii originare a vieţii în semnalarea cu fidelitate a prezenţei unor "teme tainice" în viaţa dusă la vedere. Cu ajutorul acestor repere, în **Alte ţărmuri** este investigată "filogeneza" conştiinţei de sine ca sentiment al timpului.

Mărturia lui Nabokov, care întreprinde această investigaţie prin rememorarea trecutului, este că în fişia luminiscentă a timpului eul se descoperă pe sine alături de alte fiinţe, cu conştiinţa dureroasă că el singur percepe stihia pură a temporalităţii şi că, pentru a se putea mişca prin timp, este necesar să-şi acopere transparenţa astfel obţinută prin mimarea opacităţii la lume. La adăpostul opacităţii voite şi construite, care este opera, sinele trăieşte febril în "cetatea circulară" a timpului în aşteptarea momentelor rare cînd mîna pipăitoare pe peretele întunecat găseşte o fantă

prin care pătrunde în cele două veşnicii - veşnicia trecută şi veşnicia viitoare. Prin aceste rare intrări în veşnicie, care rup **aşteptarea** ca stare esenţială a eului, sinele poate lua cunoştinţă de miezul propriei fiinţe aflat în lumină şi, totuşi, dincolo de ea. De aceea, găsirea fantei este considerată de Nabokov un adevărat "dar", făcut nu se ştie de cine şi nu se ştie de ce unor anumiţi oameni. În acelaşi timp, găsirea fantei este percepută ca o rană făcută sinelui, o rană ce poate fi vindecată doar printr-o construcţie ce urmează întocmai linia şovăitoare a căutării în jocul de lumini şi de întunecimi al timpului. Obsesia spunerii cum anume se petrece aventura "darului" îl plasează pe cel ales într-un exil spiritual declanşat de conştiinţa "diferenţei", pe de o parte (transparenţă perfectă în raport cu opacitatea celorlalţi), şi de voinţa de a ascunde această diferenţă şi de a construi în jurul sinelui un zid opac de apărare (precum coconul de fluture sau precum apărarea reginei în jocul de şah), pe de altă parte.

Vorbind despre acest exil, Nabokov nu-i trece sub tăcere cruzimile. Astfel, unui cititor imaginar, care-i cere să pună frînă elanului vital pentru ca acesta să fie omeneşte suportabil, Nabokov îi răspunde că el nu admite nevoia de "suportabilitate" pentru că aceasta limitează funcţiile imaginaţiei şi transformă mirajul de lumină care i se prezintă celui "dăruit" într-un simplu peisaj. Certîndu-şi cititorul comod, scriitorul mai adaugă că el refuză peisajul vieţii pentru că, în concepţia lui, acesta văduveşte gîndul de libertate prin insistenţa cu care solicită privirea şi prin graba cu care instaurează indiferenţa în relaţia omului cu veşnicia.

Din această răzvrătire a lui Nabokov împotriva co-

modităţii în suportabilitate s-a născut o creaţie pentru care "studierea zonei de graniţă a veşniciei trecute - copilăria" este prilej şi mod de a vorbi despre miracolul vieţii ca împlinire a "darului" de a fi un sine şi de a păstra miezul acestui sine în transparenţa de peisaj domesticit a vieţii în societate. Aşadar, cititorului imaginar îi răspunde Nabokov că "darul", deci viaţa, se cer apărate de energia pătimaşă a memoriei.

Propunîndu-ne o adevărată fiziologie a memoriei nabokoviene, cartea **Alte ţărmuri** reţine ca esenţial faptul că memoria înaintează în timp prin halucinaţii uşoare, dar de nevindecat, printr-un miraj provocat de aşa-numita audiţie colorată. Prozele de început, **Darul** şi **Apărarea lui Lujin**, sugerează chiar prin titulatura lor problema memoriei ca păzitoare a "darului" pe care o vor relua toate operele ulterioare ale lui Nabokov, fie că sînt de ficţiune, de memorialistică sau de critică literară.

Reprezentativ pentru suprasemnificaţia întregii creaţii nabokoviene despre care am vorbit pînă acum ni se pare romanul **Invitaţie la supliciu** în care tema "darului" se dezvoltă în spaţiul tramei întîlnirii dintre spiritul conştient de sine şi spiritul sălbăticit. Relatarea acestei întîlniri se face în note de umor negru şi de absurd ce vor deplasa sensul întîmplărilor dinspre drama însinguratului dăruit cu sine spre semnificaţia dramei ontologicului. "Dăruitul" devine astfel nu o excepţie, ci un exponent al condiţiei umane de totdeauna în care insul conexat la veşnicie şi, mai ales, insul conştient de această conexiune are un regim de ilegitimitate în lumea în care există ca ins. Această ilegitimitate a existenţialului uman este tradusă, în roman, în imagini ale

spaţiului închis şi ale unei umanităţi reduse la entropie.

Ca şi Eugen Ionescu, Nabokov identifică entropia în spaţiul existenţialului uman. Şi tot precum dramaturgul absurdului, scriitorul rus constată că, dincolo de spaţiul existenţialului în entropie, condiţia omului rămîne excepţională, transcendentă şi paradoxală prin singularitatea ei. Iată de ce Cincinatus, în care îi vom regăsi aidoma pe toţi ceilalţi eroi nabokovieni, trăieşte condiţia entropiei, dar este şi condamnat la decapitare pentru taina predestinării pe care o poartă în sine şi cu sine. Viaţa lui, străbătută de fulgerul amintirii unui spaţiu paradisiac, transparent şi deschis, se instituie în parabolă a condiţiei omului care nu poate fi decît dacă trăieşte în individualitate, în timp ce această individualitate are nevoie de fondul entropic al vieţii în general. Astfel, parabola pe care ne-o spune **Invitaţie la supliciu** ni se pare afină, prin tehnica suprarealistă a scriiturii şi prin tristeţea metafizică pe care o suscită, cu romanele lui Kafka, Joyce sau cu piesele lui Eugen Ionescu. Pentru a construi această parabolă, Nabokov apelează la "algebra unei minunate tehnici" în care termenii puşi în ecuaţie după cum mărturiseşte, sînt nu obiectele şi fiinţele, ci umbra obiectelor şi a fiinţelor. Din alăturarea acestor "umbre" se naşte o realitate fremătătoare şi străbătută de întrebări disperate la care, în cel mai bun caz, poţi, precum eroul romanului, găsi răspunsul altor fiinţe scrijelit pe zidul negru al veşniciei: "Nu se vede nimic, am încercat şi eu să zăresc ceva". În faţa acestei taine, singură imaginaţia insului poate încerca un răspuns alcătuit din fragmente disparate şi absurde, dar ascultînd de legea predestinării tainice a spiritului în lume. Într-o lume pe care Nabokov, nu întîmplător, o vede creată

în clipe de răgaz şi de plăcere, iar nu în efortul muncii: "Pentru a explica înflorirea aurorală a raţiunii umane ni se pare potrivit să presupunem o pauză în evoluţia naturii, un minut creator, de lene şi voluptate (...) Blestemul muncii şi al luptei îl întoarce pe om din nou la condiţia de jivină (...) Proletari, despărţiţi-vă! Cărţile vechi mint. Lumea a fost creată într-o zi de repaos "-citim în **Alte ţărmuri.** Alura lucid somnambulică a lui Cincinatus, ca şi a celorlalte personaje nabokoviene, sugerează tocmai această situare a conştiinţei creatoare într-un spaţiu miraculos, ca şi în perimetrul strict definit al geometriei şi al calculului constructorului - adică al descoperitorului mişcării celei mai potrivite pentru dezvăluirea tainei, dar şi pentru păstrarea, incifrarea ei. Această mişcare este saltul în gol, de fapt, intrarea în "substanţa care a îmbătrînit" şi care, din acest motiv, se descompune sub ochii creatorului, multiplicîndu-se la infinit sau transformîndu-se într-o materie vîscoasă de o consistenţă variabilă.

În această nedefinită şi incertă existenţă a lumii Nabokov situează şi criza expresiei. "Şi cum să mă apuc de scris dacă nu ştiu de voi reuşi (...) Nu, eu nu sînt un om (...) eu sînt cel viu printre voi (...) Nu, taina n-a fost încă dezvelită, -ea însăşi este o flacără, iar eu n-am spus încă nimic despre naşterea focului, despre focul în sine". Criza de expresie vizează, în cazul lui Nabokov, ca şi în cazul lui Eugen Ionescu, nu neputinţa cuvîntului în sine de a spune adevărul, ci condiţia funciară a insului de a lua totul de la capăt, pe cont propriu, de a căuta, ştiind prea bine că încercările predecesorilor sînt descurajante. Asaltul lui încăpăţînat asupra "tainei" îl plasează într-o zonă de naivitate, copilărească

şi lucidă totodată, o zonă din care relaţia dintre individ şi temeiul ontic al fiinţei umane se vede mai firesc şi mai "material", scriitorul refuzînd, după propria mărturisire, să participe "la excursii organizate prin paradisurile antropomorfice" ale problematicii filozofice. Refuzul declarat al filozoficului şi metafizicului favorizează preferinţa nabokoviană pentru detalii ale realului ce par insignifiante, dar care, acumulate, ca la Gogol, într-o scriitură suprarealistă proiectează banalul existenţial în oniric, supradimensionîndu-i prezenţa şi incluzîndu-l într-un timp al absurdului. Funcţia detaliului real, în acest caz, şi Nabokov o spune, va fi nu aceea de a construi un portret sau un peisaj, ci de a "arăta cum se poate construi un portret sau un peisaj", adică de a oferi imaginea mecanismului de creaţie ca un straniu metabolism al minţii, prin care individul se singularizează, participînd la taina proprie, dar şi conştientizîndu-şi apartenenţa la gen şi la taina lumii.

Elogiind singularitatea individului pe întreg parcursul activităţii lui creatoare, Nabokov sugerează că izolarea în sine este unica şansă de a putea cunoaşte ceva, exerciţiul scrisului şi al creaţiei în general devenind nu o îndeletnicire în marginea vieţii, ci viaţa însăşi înăuntrul conştiinţei de sine.

CUPRINS

Redactor:
Mariana PRICOP

Culegere de texte şi tehnoredactare — V. MAFTEI, M. MASALAGIU

Format: 61 x 86/16
Coli tipo: 24,25
Apărut: 1995
Comanda: 761

Editura Universităţii
«Al. I. Cuza» Iaşi

ISBN 973-9149-42-1

LEI 7.110